

पारसी स्टेज के हिन्दी नाटक

(इलाहाबाद यूनिवर्सिटी की डी० पिल्० उपाधि के लिए प्रस्तुत)

●

शोध-प्रबन्ध

●

प्रस्तुतकर्त्री
गीता गुप्ता

●

निर्देशक
डा० लक्ष्मीसागर वाण्येय

●

हिन्दी विभाग
इलाहाबाद यूनिवर्सिटी
इलाहाबाद

जुलाई १९६६ ई०

भूमिका

‘दृश्य काव्य’, ‘रूपक’ और ‘चातुःपयज्ञ’ की संज्ञाओं से अभिहित नाटक और रंगमंच का अन्योन्याश्रय सम्बन्ध उपर्युक्त संज्ञाओं से मली मांति स्पष्ट है। रंगमंच पर अभिनीत हो सकना नाटक की ^{सर्वप्रथम} अनिवार्यता है। हिन्दी को संस्कृत की नाट्य-परम्परा तो मिली किन्तु रंगमंच के क्षेत्र में उसकी स्थिति शून्य से अधिक नहीं। मध्ययुगीन लोक-नाटकों के कुछ घरेलू एवं वैज्ञानिक लोक-रंगमंचों के अतिरिक्त १६ वीं शताब्दी उद्यराई तक ‘रंगमंच’ के नाम से अभिहित की जाने वाली उसके पास अपनी कोई वस्तु नहीं थी। इस सत्य को हिन्दी के सभी नाट्य-विद्वानों ने स्वीकार किया है। वैज्ञानिक साधन-सम्पन्न एवं रंगमंचीय शिल्प के समुन्नत तथा विकसित रूप के साथ सर्वप्रथम पारसियों ने व्यावसायिक थियेट्रिकल कम्पनियों के रूप में रंगमंच की एक निश्चित रूप-रेखा प्रस्तुत की।

हिन्दी नाटक साहित्य के ऐतिहासिक अध्ययन की दिशा में महत्वपूर्ण शोध-कार्य हो चुके हैं। नाट्य-कला मले ही वह किसी एक नाटककार की कृतियों पर आधारित हो अथवा सामान्य व सामूहिक दृष्टि से विवेच्य हो, अध्ययन का विषय रही है। किन्तु वास्तव्य यह है कि ऐतिहासिक अध्ययन के विकास-क्रम में नाट्य-समीक्षकों ने आलोच्य-काल (१८५३ ई० से १९३५ ई० तक) की ओर पूर्णतः बढ़ासीन्वा दिखाई है। सम्यक् रूप से इस ओर अध्ययनगत विवेचन के कोई प्रयास नहीं हुए। समीक्षात्मक ग्रन्थों में जो भी छुट-पुट अभिव्यक्तियाँ हैं, वे लगभग समान चारणाओं से अभिभूत व एक ही विचारों का पिष्ट-मेषण मात्र हैं। व्यावसायिक थियेट्रिकल कम्पनियों के उद्भव की दृष्टि से १८७० ई०

को ऐतिहासिक मान्यता दी गई है तथा पेरस्तनजी फरामजी की 'ओरीजिनल थियेट्रिकल कम्पनी' को इस क्षेत्र में प्रथम प्रयास के रूप में स्वीकार किया गया है। कला-विधान की दृष्टि से उर्दू की कुछ रचनाओं को मुख्य आधार बनाकर इस युग की समस्त नाट्य-रचनाओं के उज्ज्वल पक्ष पर काली कुंवी फेर दी गई। व्यापारिक मनोवृत्तियाँ तथा अर्थवृत्ति की प्रधानता के कारण उन्हें 'साहित्यिक सुरुचि से अछूते', 'चरित्र वैशिष्ट्य-हीन', 'केवल कथाओं के जमघट' एवं 'सस्ते नाटक' आदि विभिन्न उपाधियों से विभूषित कर साहित्य के सुष्ठु रूप से बहिष्कृत कर दिया गया व महत्वहीन मानकर उनके अध्ययन की कोई आवश्यकता अनुभव नहीं की गई।

विद्वानों का यह एकांगी दृष्टिकोण कारण रहित नहीं है। अंग्रेजी नाटक कम्पनियों के अनुकरण में पारसियों द्वारा स्थापित थियेट्रिकल कम्पनियों भारतीय संस्कारों से खेल न खा सकी। अनुकरणिय आदर्श एवं संस्थापकों के विदेशी होने के कारण उद्भव की दृष्टि से ही नहीं, वरन् क्योंकि जीविका की प्रधानता तथा आलोच्य रंगमंच पर पारसी गुजराती व तदुपरान्त उर्दू अभिनयों की दीर्घ परम्परा के कारण हिन्दी साहित्य के सम्पर्क से बहुत दूर समझी गई। हिन्दी नाटक साहित्य से उसका कहीं दूर का भी सम्बन्ध न मानने के कारण विद्वान् आलोचक इस काल के प्रति पूर्णतः उदासीन रहे।

प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध थियेट्रिकल कम्पनियों के हिन्दी नाटकों से सम्बन्धित है, जिसे कि विद्वानों ने हिन्दी का रंगमंच मानने से अस्वीकार कर दिया है। प्रारम्भिक एक दशक तक आलोच्य नाटक मण्डलियों के संस्थापक कलाकार व नाटककार सभी पारसी थे। अतः पारसी स्टैज व पारसी रंगमंच के नाम से उसका लोक-प्रिय होना स्वाभाविक है। अपनी विशिष्ट नाट्य पद्धतियों, नाट्य-रूढ़ियों व अभिनय की विशिष्ट शैली के कारण अपने संस्थापकों के नाम को गृहीत करवा हुआ प्रस्तुत रंगमंच 'पारसी रंगमंच' के नाम से व जिन भाषाओं

के नाटकों ने इन परम्पराओं को अपनाया वे 'पारसी रंगमंच' के नाटक नाम से स्वि विख्यात हो गईं। निश्चित् नाट्य-मदति के अतिरिक्त इसका कोई अन्य विशिष्ट व गूढ़ अर्थ नहीं है।

अपनी इसी प्रवृत्ति के कारण पारसी स्टेज क्रमशः गुजराती (सन् १८७० में 'करणधेलो' से इस परम्परा का आरम्भ), उर्दू (सन् १८७१ में 'सोने के मूल की सुरशीद' से आरम्भ) और हिन्दी रंगमंच के रूप में परिवर्तित होता चला गया। हिन्दी नाटकों का आरम्भ खान साहब 'आराम' के 'गोपीचन्द' (१८७२ ई०) नाटक से हुआ था। यद्यपि इसके दो वर्ष पूर्व ही अर्थात् १८७० ई० में ईरानी नाटक मण्डली के 'रुस्तम बरजो' में फाराम जी के प्रयासों से राग-रागिनियाँ एवं गीतों की योजना के रूप में हिन्दी का प्रवेश हो चुका था। अब से १९३५ ई० तक अक्षण्ड रूप से इस रंगमंच पर हिन्दी नाटक अभिनीत होते रहे। यह अवश्य है कि इस दीर्घकालीन अवधि में भाषा, भाव व कला की दृष्टि से इन नाटकों में पर्याप्त वैविध्य मिलता है। यही कारण है कि प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध में (१) सन् १८७० से १९१२ तक व (२) सन् १९१३ से १९३५ तक -- इन दो काल उपवर्गों में हिन्दी नाटकों का अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। अतः यह कहना कि हिन्दी नाटकों से इसका कोई सम्बन्ध नहीं, उस सम्पूर्ण युग के महत्त्व को छल-छुसरित कर देना है, जो रंगमंच की दृष्टि से हिन्दी का 'स्वर्ण युग' (१९१३ ई० से १९३५ ई० तक) है व जिसके अतिरिक्त हिन्दी के पास अपना कोई रंगमंच नहीं।

प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध इस दृष्टि से अपने अध्ययन की दिशा में पहला प्रयास है। पारसी रंगमंच के सम्पूर्ण इतिहास व उसपर अभिनीत हो सकने वाले नाटकों की कला-दृष्टि से समीक्षा का सर्वप्रथम तर्कसम्मत अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। अब तक के प्रकाशित प्रबन्धों में डा० रणधीर उपाध्याय ने इस बारे में अवश्य यत्किंचित् प्रकाश डाला है। प्रथमतः तो वह हिन्दी नाटकों के सम्बन्ध में शून्य है, इतिहास की दृष्टि से भी जो सामग्री प्रस्तुत की गई है, वह

अपर्याप्त व अव्यवस्थित है। केवल थोड़ी-सी फांकी मात्र दे दी गई है। श्रीमती विधावती 'नम्र' ने नारायण प्रसाद 'बैताब' पर विशेष लक्ष्य होने के कारण अन्य कृतिकारों को पूर्णतः छोड़ दिया।

प्रबन्ध अपने रूप में पूर्णतः मौलिक व मेरा अपना व्यक्तिगत प्रयास है। इसकी सर्वप्रमुख विशिष्टता यह है कि हिन्दी नाटकों को अपने अध्ययन का प्रमुख विषय बनाने के साथ ही पूर्व पीठिका व रंगमंचीय कम्पनियों के इतिहास की सम्पूर्णता के विचार से पारसी, गुजराती व उर्दू नाटकों में विस्तृत अध्ययन प्रस्तुत किया गया है व अभिनेय नाटकों की जहाँ तक सम्भव हो सकी है, पूरी तालिका देने की चेष्टा की गई है। कम्पनियों के इतिहासात्मक अध्ययन में प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध से विशेष सहायता मिल सकती है। कला की दृष्टि से कम्पनियों के बन्धनों में बाबद व उन्मुक्त किन्तु उसी के प्रभाव से ग्रसित रचनाकारों की कृतियों के सम्पूर्ण अध्ययन के साथ ही उसके क्रियात्मक व प्रतिक्रियात्मक प्रभावों को दर्शाया गया है।

प्रबन्ध की सम्पूर्ण विषय-सामग्री ग्यारह अध्यायों में विभाजित है। प्रथम अध्याय पूर्व पीठिका के रूप में है। नाटक के उद्भव, उसके सम्पूर्ण इतिहास, विकास और ड्रास, लोक नाटक व लोकरंजन के उपादानों के साथ १६ वीं शताब्दी की राजनैतिक, सामाजिक परिस्थितियों के विवरण प्रस्तुत किए गए हैं। द्वितीय अध्याय नाटक कम्पनियों के इतिहास से सम्बन्धित है, अमेच्युर्स क्लबों से व्यावसायिक कम्पनियों के रूप में स्थापना परिवर्तन के साथ विविध नए रूपों में पुनर्स्थापना, नाट्य प्रयोग, कार्य करने वाले अभिनेताओं, व्यवस्थापकों के विस्तृत परिचय के साथ १८५३ई० से १९३५ई० तक के सम्पूर्ण इतिहास को समेटा गया है। तीसरा अध्याय इन्दर समा व चतुर्थ अध्याय नाट्य-लेखकों व उनकी कृतियों से सम्बन्धित है। समस्त हिन्दी रचनाएं दो प्रकरणों में विभाजित हैं। प्रथम कम्पनी के वेतनमोगी व उनके नियम बन्धनों में बाबद नाटककारों से सम्बन्धित हैं, द्वितीय प्रकरण की रचनाएं उन कृतिकारों

कारण तद्वत अनुकरण में नाटक लिख रहे थे। अध्याय पांच, -कः, सात, आठ और नौ हिन्दी नाटकों को आधार बनाकर कथावस्तु, चरित्र-चित्रण, कथोपकथन, भाषा-छ शैली व गीत -- इन नाटकीय तत्वों की दृष्टि से विवेचित हैं। अध्याय दस पारसी रंगमंच के स्वरूप, उसकी अपरेखा, दृश्य-सज्जा, वेश-भूषण के साथ ही नाटक में प्राप्त रंग संकेतों पर आधारित है। अध्याय ग्यारह उपसंहार रूप में है, जिसमें आलोच्य रंगमंच के महत्त्व व योगदान का मूल्यांकन प्रस्तुत किया गया है। परिशिष्ट में पारसी रंगमंच के ध्वंसावशेष 'मून लाइट थियेटर' व उसके निर्देशक श्री फिदाहुसैन उर्फ़ प्रेमशंकर 'नरसी' मेहता के नाटकीय जीवन की फालक के साथ ही पारसी गुजराती व उर्दू नाटकों का विस्तृत विवेचन प्रस्तुत किया गया है।

नाटक की प्रकाशन व अभिनय-तिथियाँ की अनुपलब्धि के कारण अनेक स्थानों पर तिथियाँ देने में कठिनाई हुई है। लेकिन वही तिथियाँ दी गई हैं, जो पूर्णतः प्रामाणिक हैं। जहाँ तनिक भी सन्देह था प्रबन्ध की प्रामाणिकता की रक्षा के विचार से उनको छोड़ दिया गया है।

प्रस्तुत प्रबन्ध की सामग्री के संचयन में मुझे अनेक कठिनाइयों का सामना करना पड़ा। नाट्य-ग्रन्थों की अनुपलब्धि के साथ गुजराती, मराठी व उर्दू भाषा को पढ़ने की असमर्थता भी कार्य के सत्वर व सम्यक् संचालन में बाधा स्वरूप थी। किन्तु अपने निर्देशक डा० लक्ष्मीसागर वार्णेय जी (अध्यक्ष-हिन्दी विभाग) जिनके तत्वाधान में मैंने सन् १९६५ में शोध-कार्य आरम्भ किया, उनसे जो प्रेरणा एवं प्रोत्साहन मिला, उसने सदैव निराशा के क्षणों के मैं मेरा मार्ग प्रदर्शन किया। इतना ही नहीं, उनके निजी पुस्तकालय से भी मैंने पर्याप्त लाभ उठाया है। मौन कृतज्ञता ज्ञापन के अतिरिक्त उनके कृपा से उद्भूत होना मेरे लिए कदापि सम्भव नहीं।

इस सम्बन्ध में यदि पूज्य पिता जी का नाम न लूँ तो यह मेरी कृतघ्नता होगी। विभिन्न स्थानों पर मेरे साथ जाकर न केवल उन्होंने अध्ययन के पूर्ण अवसर दिए, वरन् सामग्री-संचयन से सम्बन्धित मेरी प्रत्येक कठिनाई को सुलझाकर जो प्रेमपूर्ण सहयोग दिया, वस्तुतः वही गुरुदेव की प्रेरणा के साथ

प्रस्तुत प्रबन्ध के रूप में प्रतिकूलित हुआ है। यदि किसी भी अंश में उनकी उच्च आकांक्षाओं को पूरा कर सकी तो अपने को धन्य समझेंगी।

विषय-सामग्री के संकलन में युनिवर्सिटी-लाइब्रेरी, इलाहाबाद पब्लिक लाइब्रेरी, इलाहाबाद, गवर्नमेंट सेण्ट्रल स्टेट लाइब्रेरी, इलाहाबाद, भारती भवन पुस्तकालय, इलाहाबाद, हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग, नागरी प्रचारिणी सभा, वाराणसी, उपन्यास बहार आफिस, काशी, जमशेद जी नशरवान जी पिट्टि इंस्टीट्यूट, बम्बई व कलकत्ते की नेशनल लाइब्रेरी के कर्मचारियों ने विविध उपयोगी पुस्तकों को देकर अध्ययन की जो सुविधाएं दीं, एतदर्थ मैं उनके प्रति अपनी कृतज्ञता व आभार प्रकट करती हूँ। कलकत्ते की मूनलाइट थियेटर कंपनी के निर्देशक श्री फिदाहुसैन, उपन्यास बहार आफिस कंपनी के मालिक श्री जगजीवन राम गुप्त, विगत लेखक श्री वेण्णिराम त्रिपाठी 'श्रीमाली', श्री अब्दुल कुदूस 'नेरंग', एडवोकेट श्री देवीनारायण कोहिल, न्यू बल्फ्रेड थियेट्रिकल कंपनी के मालिक श्री माणिकशाह बत्सारा, देना बैंक फौंड, बम्बई के शेयर विभाग के अध्यक्ष श्री जयन्तीलाल जी त्रिवेदी, श्रीमती विद्यावती 'नम्र' लक्ष्मणराजो व इलाहाबाद युनिवर्सिटी के उर्दू विभाग के प्राध्यापक श्री भस्तीदुज्जमां व डा० अब्दुल अलीम 'नामी' आदि लोक विद्वानों ने अपने सुफावों के साथ अनुपलब्ध पुस्तकों और विषय-सामग्री को देकर मेरी जो अमूर्त सहायता की है, इसके लिए अन्तःकरण से मैं उनके प्रति कृतज्ञ हूँ। उपन्यास बहार आफिस व श्री जयन्तीलाल जी के व्यक्तिगत पुस्तकालय का अपने निजी पुस्तकालय के सदृश मैंने पूरा लाभ उठाया है। इनके अतिरिक्त मैं उन सभी प्रेरक प्रवृत्तियों के प्रति कर्णी हूँ, जिन्होंने विभिन्न व्यक्तित्वों के रूप में मुझे प्रोत्साहित किया।

गीता गुप्ता
(गीता गुप्ता)

विषय-सूची

विषय

पृष्ठ संख्या

अध्याय -- १ : जन्म और विकास

१- २✓

नाटक है तात्पर्य, नाट्योत्पादन, नाट्य-कला का हास, लोक-नाटक - व्युत्पत्ति सम्बन्धी व्याख्या, रामलीला, रास-लीला, नाटकी, शिल्पविधान की दृष्टि से लोक नाटक- कथावस्तु, पात्र, वेशभूषा, अंग रचना व अभिनय-शैली,-- रंगमंच, लोक नाटक और व्यावसायिक पारसी रंगमंच, पारसी रंगमंचीय नाटकों की पृष्ठभूमि, नवकेतना के मूल प्रेरक स्रोत, ऐशियाटिक सोसायटी का व काल, नई शिक्षा पद्धति, प्रेस और पत्रकारिता, सामाजिक तथा सांस्कृतिक सुधार सम्बन्धी बान्दोबस्त, नाटक और समाज-सुधार ।

अध्याय -- २ : पारसी रंगमंच का इतिहास

३०- १२✓

पारसी और ईरान, मुस्लिम आक्रमण, पारसियों का भारत आगमन, अंग्रेजों से सम्पर्क, कान्ति द्वा-- व्यवसाय, शिक्षा, स्त्री-शिक्षा, पारसी और रंगमंच, अंग्रेजों पारसी नाटक मण्डलियां, व्यावसायिक नाटक मण्डलियां- उद्भव और आलोचक, उद्भव और प्रेरक प्रवृत्तियां, ब्रिटेन विक्टोरिया नाटक-मण्डली-जन्म, मण्डली का कार्यकारिणी समिति, प्रारम्भिक नाट्य-प्रयोग-- वेशभूषा व कथार्यवादी दृष्टिकोण , देशी संगीत, परिवारों के लिए अभिनय , प्रथम मौड़ (१८७० ई० से १८७७ ई० तक का काल) -- उर्दू नाटकों का अभिनय, उर्दू गीति नाट्य, विदेश-यात्रा, स्टेशन पर स्त्रियां, द्वितीय मौड़ (१८७३ - १८७५) दिल्ली यात्रा, तृतीय मौड़ (१८७६-१८७७), चतुर्थ मौड़ (१८७७-१८८३), अल्फ्रेड नाटक कम्पनी -- प्रथम जन्म (१८७० ई०), द्वितीय जन्म (१८८४ ई०) डायरेक्टर

सौराब जा ओग्राब, मालिक कावस जी खटाऊ, तुताय जन्म (१८६५२०) डायरेक्टर
अमृत केशव नायक, न्यूजलेफ्रेड थियेट्रिकल कम्पनी-जन्म, डायरेक्टर सौराब जा ओग्रा,
उनके निर्देशन-काल की विशेषताएं, अभिनेता सौराब जा, मिताय मोड़ (१६२५) यात्रा,
कार्यकर्ता, नाटक उद्योग मण्डली-जन्म, भागदारी के परिवर्तन, एलिफेन्टन ड्रामेटिक
क्लब-जन्म, अभिनेता, व्यावसायिक नाटक मण्डली के रूप में विशेषताएं, पारसी
नाटक मण्डली, प्रथम जन्म (१८५३६०), मिताय जन्म, तुताय जन्म, जोराजिण
विक्टोरिया नाटक मण्डली, पारसी इम्प्रेस विक्टोरिया थियेट्रिकल कम्पनी एण्ड
लिमिटेड-जन्म, कलाकार, विशेषताएं, नाटकीय प्रयोग, इन्दरसभा, लाहौर यात्रा, ६
इम्प्रेस नाटक मण्डली, हिन्दी नाटक मण्डली, पारसी इम्पारियल थियेट्रिकल कम्पनी,
पारसी अलैक्जेंड्रा थियेट्रिकल कम्पनी, न्यू जर्बर्ट थियेट्रिकल कम्पनी, दि बुकली थियेट्रिकल
कम्पनी, दि शाहू जालम नाटक मण्डली, व्याकुल भारत, तथा सूर विजय नाटक
कम्पनियों व अन्य कम्पनियों ।

१३०-१४२

अध्याय -- ३ : इन्दर सभा

समादात्मक इतिहास, नाटकीय तत्वों का दृष्टि कै-कथानक, चरित्र-चित्रण,
कलापकथन और मस्सि-थियेट्रिकल गीत, भाषा, रंगमंच, इन्दर सभा और पारसी
थियेट्रिकल कम्पनियों ।

अध्याय -- ४ : पारसी रंगमंच के नाटककार और उनकी रचनाएं

१४३-२६८

विनायकप्रसाद 'तालिब' बनारसी -- 'सत्य हरिश्चन्द्र', अन्य रचनाएं,
नारायण प्रसाद -- 'केताब' -- 'केताब' और नाटक, कृतियां -- 'महाभारत',
'पत्नी प्रताप जयदेव सती अनुसूया', 'कृष्ण सुदामा', 'रामायण', 'गणेश जन्म'
'सबाब', 'सीता बनवास', 'हमारी भूल' व अन्य विशेषताएं, 'जागा हथ'
'काश्मीरी' -- जन्म, नाटक ह की और लुकाव, नाटकीय जीवन, जागा हथ और
हिन्दी नाटक -- 'मकत सूरदास उर्फ बिल्ब मंगल', 'भारत रमणी', 'सीता बनवास'
'मीन प्रतिज्ञा', 'बांस का नशा', 'बर्मी बालक', 'दिल की प्यास', व अन्य,
राधेश्याम कथावाचक -- नाटकों के प्रति मुकाब, नाटककार राधेश्याम कथावाचक -
'बीर अभिमन्यु', 'मकत प्रह्लाद', 'परिवर्तन', 'श्री कृष्णावतार', 'राजमणि मंगल'

'श्रवण कुमार', 'शिवर भक्ति', 'द्रोपदा स्वयम्बर', 'ऊषा अनिरुद्ध',
'सती पार्वती', 'महर्षि वाल्मीकि', व अन्य, हरिकृष्ण 'जौहर'-- अन्य,
रवनास, 'सावित्री सत्यवान', 'भक्ति भक्ति', 'बार बार', 'नाग दुःख',
शांतिवाहन' व अन्य, श्रीकृष्ण 'हसरत' -- 'गंगावतरण', 'भक्त धर्म',
'रामायण', 'सावित्री - सत्यवान', 'महात्मा कबीर', 'मुंशा किशनचन्द',
'जैबा' -- 'देव संगम यर धर्माधर्म दुद्ध', 'पद्मिनी', 'शहाद सन्ध्यासी',
'भारत' दर्पण' या कौमा तलवार, 'देश-दापक', 'गंगा हिन्दुस्तान',
जन्म हिन्दु, तुलसीदास 'शैवा' 'सैहा' -- 'विष्णु-मंगल अथाव भक्त',
सुरदास', 'मातृभक्ति', 'जनक नन्दिनी', 'नारा हृदय', 'लज्जा', 'हरिजा',
व अन्य नाटक, अब्दुल समी साहब 'आरजु' -- 'कलियुग का सती', 'जाजादा',
या मोत', 'सैयद अनवर हुसैन 'आरजु' -- 'अजामिल उद्धार', 'ऊषा अनिरुद्ध',
'सती सारन्धा', 'फांसी का रानी', 'हिन्दु स्त्री', 'मादिरा देवा', 'दुःखिया',
भारत' व अन्य, विश्वम्भर सहाय 'व्याकुल' -- 'हृदय', 'गोखलप्रसाद' -- 'सत्य',
विषय', अन्य नाटककार, सम्पादित और अनुवादित रवनास, व्यावसायिक
रंगमंचाय नाटकों के प्रभाव में लिखे गए नाटक ।

अध्याय -- ५ : रंगमंचाय नाटकों की कथावस्तु

267- 282

इतिवृत्त-विधान के सम्बन्ध में रंगमंचाय नाटककारों की मान्यताएं,
पौराणिक और धार्मिक नाटक, ऐतिहासिक नाटक, सामाजिक नाटक,
राजनैतिक नाटक-- देश प्रेम सम्बन्धी राष्ट्रीय नाटक, हिन्दु मुस्लिम संघर्ष
पर आधारित रवनास, गौरवा सम्बन्धी नाटक, ग्राम्य जीवन सम्बन्धी
नाटक, अस्पृश्यता विषयक नाटक, कालिक अथवा हास्य कथा, संगठन व वस्तु-
विन्यास ।

अध्याय -- ६ : पात्र एवं चरित्र-चित्रण

284- 286

चरित्र-चित्रण के तात्पर्य, चरित्र निरूपण की शैलियां- प्रत्यक्ष शैली,
नाटकीय शैलियां- कथोपकथन द्वारा चरित्र-चित्रण, क्रिया-कलाप द्वारा

चरित्र-चित्रण , चरित्र-चित्रण का कुलनात्मक शैली, मनोविश्लेषणात्मक शैली, रंगमंचाय नाटकों के पात्र- पौराणिक पात्र, ऐतिहासिक पात्र, सामाजिक पात्र, स्त्री पात्र, चरित्र विधान का दृष्टि से रंगमंचाय नाटककारों की विशेषताएं ।

अध्याय -- ३ : संवाद क्या क्या कहते हैं

३६८ - ३७५

संवाद से तात्पर्य, संवादों के गुण, रंगमंचाय संवाद व आलोचक, संवादों के कार्य-- पात्रों के चरित्र का विकास, कथावस्तु का विकास, यथार्थवाद संवाद, साहित्यिक संवाद--आलंकारिक, भावात्मक, लौकिक, रंगमंचाय नाट्य-संवादों की विशेषताएं, हास्य और संवाद, गद्य-पद्य मिश्रित संवाद, केवल पद्य-आत्मक रूप में, संवादों में ध्वन्यात्मकता ।

अध्याय -- ४ : भाषा

४८० - ४८९

पारसी रंगमंच और हिन्दी नाटक, हिन्दी नाटकों का आरम्भ, प्रारम्भिक नाटकों में हिन्दी की स्थिति, उदात्तता रचनाओं में हिन्दी का स्वरूप, भाषा शृंगार-अलंकार- अनुप्रास, यमक, उपमा, उत्प्रेक्षा, व्यंग्य, लोकोक्तियां, मुहावरें व सुक्तियां, भाषा-प्रयोग--पात्रानुसार भाषा ।

अध्याय -- ५ : गीत

४९२ - ४९६

नाटक और गीत, पारसी काल में संगीत, प्रारम्भिक रंगमंचाय नाटकों में गीत, उनकी विशिष्टताएं, २० वीं शताब्दी से इस क्षेत्र में होने वाले परिवर्तन- भाषा की दृष्टि से हिन्दी की प्रधानता, तर्जों के साथ ही अच्छे बोलों का स्थान, भाव व विषय विस्तार, श्लोक स्तुति व नान्दी गीत, पात्रों द्वारा अपनी या दूसरे पात्र की मनोवशा प्रकट करने वाले गीत, अप्सराओं, नर्तकियों तथा वैश्याओं द्वारा गाय गीत, सुखियों के हँसना व उपहास सम्बन्धी गीत, हास्य के प्रयोग से रते गए निरर्थक गीत ।

अध्याय -- १० : अभिनेयता

४३६-४४४

नाटक और रंगमंच, पारसी रंगमंच का रवल्प, द्रापसान, नाटक का आरम्भ, अभिनेयता, दृश्यांकन, दृश्य सान्निध्यैशक दृश्य बंध, टेबला, दृश्य क्रम-हं-विधान, वेशभूषा एवं रंग रचना, रंग संकेत ।

अध्याय -- ११ : उपसंहार

४६०-४६४

महत्त्व, मुल्यांकन और देन

लौकप्रियता, व्यावसायिक पारसी रंगमंच की विशेष तारं, धियैदिक कम्पानियों की देन, मुल्यांकन ।

परिशिष्ट

- परिशिष्ट -- १ पारसी गुजराती नाटक ।
परिशिष्ट -- २ उर्दू अफ्गा हिन्दुस्तानी नाटक ।
परिशिष्ट -- ३ मास्टर फिदा हसन
परिशिष्ट -- ४ मून लाष्ट थियेटर
आधार ग्रन्थ-सूची
सहायक ग्रन्थ-सूची

- ४६५-४७३
- ४७४ - ५१
- ५१३-५१४
- ५१६-५१८
- ५१९-५३८
- ५३९-५४

अध्याय --१

-०-

नादय-कला : जन्म और विकास

नाट्य- कला : जन्म और विकास

१. नाटक का स्वल्प-निर्धारण, उसकी विवेचना व उत्पत्ति के सम्बन्ध में भारतीय तथा पाश्चात्य नाट्य-विदों ने अनेक गम्भीर विवेचनाएं प्रस्तुत की हैं । नाटक वस्तुतः वह दृश्य काव्य है जो अभिनेताओं द्वारा कथित वाचिक आदि अभिनयों द्वारा निरूपित और आंगिक अभिनय से सम्पन्न होता है । अभिनेताओं द्वारा विभिन्न रूप धारण करने के कारण दृश्य काव्य को रूपक भी कहते हैं -- 'तद्रूपारोपाय रूपम्' --। अनुकर्ता उसमें अपने ऊपर किसी दूसरे व्यक्ति के रूप आदि का पूर्णरूप से समारोपण करके अभिनेय पात्र जैसा अनुकार्य का सत्याभास कराता है, जिसे दर्शक उसको वही समझे जिसका वह अभिनय कर रहा है । भरतकोश में 'रूपम् द्विविधं नाट्यरूपेण नृक्षीतरूपेणेति' की व्याख्या में रूपक के दो भेद स्पष्ट किए गए हैं -- नाट्यरूप और नृक्ष रूप । प्रथम में अवस्था की अनुकृति की प्रधानता दी गई है--'अस्थानुकृति नाट्यम्' । इसमें नट किसी भाव की अनुकृति करता है और अपने अभिनय द्वारा उसकी अभिव्यक्ति को ऐसी

१- यदाभिकैकनिर्वर्त्यमुज्जितं वाचिकादिभिः

नत्वरभिधीयेत प्रेक्षणार्थवैडिकादि तत् ।

-- भोजदेव -- सरस्वती कंठारणम् २।१४२

सम्पूर्णता देता है कि प्रेक्षक की उससे तादात्म्य स्थापित करके उसी भाव का अनुमन करने लगता है। रूपक में अवस्था की अनुकृति के साथ ही नट रूप का आरोप अर्थात् वेश-भूषण आदि के द्वारा अनुकार्य का रूप प्रस्तुत करता है। अर्थात् अवस्थानुकृति और रूपानुकृति का मिश्रित रूप रूपक है।

२. 'नाट्य' शब्द की व्युत्पत्ति के सम्बन्ध में पर्याप्त मतभेद है। नाट्यदर्पणकार रामचन्द्र इसे 'नाट्' धातु से व्युत्पन्न मानते हैं। पाणिनि के अनुसार 'नट्' धातु से इसकी उत्पत्ति हुई है। केवल साहब के अनुसार 'नट्' धातु 'नृत्' का प्राकृत रूपान्तर है। इस मत के पोषक कुछ विचारकों के अनुसार मूल धातु 'नृत्' है, जिसका वादेश 'नट्' में हो जाता है। मकन्द साहब ने इस पुष्टि का सण्ठन किया। उनके अनुसार मूल धातु 'नृत्' अवश्य है, किन्तु प्राकृत में उसका कहीं भी 'नट्' रूप नहीं मिलता। 'नृत्' वस्तुतः ताल लयाश्रित अंग विच्छेद व पद-संचालन को कहते हैं -- 'नृतं ताललयाश्रम्'। नृत्य इसी का विकसित रूप है जो मात्र विच्छेपण के साथ ही भावाश्रित है -- 'अन्यद्भावाश्रयम् नृत्यम्'। नाट्य अवस्था की अनुकृति को कहते हैं जो रसाश्रयी है, 'अवस्थानुकृति नाट्यम्'। नाटक इन तीनों अवस्थाओं का क्रमिक विकास है, प्रथम में केवल नम नाचना है, दूसरे में अभिनय तत्व जुड़ गया, जिससे भावोन्मेष होता है किन्तु यही भावोन्मेष हैतः जब रस की स्थिति ग्रहण कर लेता है तो वह नाट्य का अर्थ-बोध कराते हुए नाटक का पर्यायवाची हो जाता है।

३. भरतमुनि ने नाटक की व्याख्या करते हुए भावादि से सम्पन्न लोकावृत्ति को नाटक कहा है --

१- दशरूपकम् -- १।६

२- ,, -- १।६

३- ,, -- १।७

‘नानामावोपसम्पन्नं नानावस्थान्तरात्मकम्
लोकवृत्तानुकरणं नाट्यमेतन्मया कृतं ।’^१

उनके अनुसार नाटक तीनों लोकों के भावों का अनुकीर्तन है --

‘त्रैलोक्य

‘त्रैलोक्यस्य हि सर्वस्य नाट्यं भावानुकीर्तनम्’^२

४. भरत द्वारा प्रतिपादित नाटक की इस अनुकरणात्मक धारणा का प्रतिपादन ही पाश्चात्य नाट्य समीक्षक अरस्तू ने किया है। उनके अनुसार ‘नाटकों में क्रिया का अनुकरण होता है।’ कीथ के अनुसार -- ‘सिद्धान्ततः दोनों नाटक को अनुकृति मानते हैं, अतः ग्रीक और भारतीय नाट्यशास्त्रकारों के विचारों में कोई भेद नहीं है। किन्तु विचार-विभिन्नता का सूत्र वहीं से आरम्भ हो जाता है, जब कि भारतीय शास्त्रकार रूपक को अवस्था की अनुकृति मानते हैं और अरस्तू के अनुसार वह केवल क्रिया की अनुकृति है।’ क्रिया का सम्बन्ध केवल शरीर से ही नहीं होता। भाव विचारादि मानसिक क्रियाएँ हैं। नाटक में घटनाओं से अधिक घटनावलियों की जन्मदात्री मौलिक वृत्तियों का विश्लेषण एवं सक्रियता का स्पष्टीकरण होता है। भाव और क्रिया के समुच्चय के अतिरिक्त चरित्र का कोई अन्य अर्थ नहीं। नाटक वस्तुतः रंगमंच पर मानव कर्म-कर्म-क्रियाओं, भाव तथा अवस्था की अनुकृति है, जिसे अभिनेतागण प्रेक्षक के सम्मुख नाट्य करके प्रदर्शित करते हैं और उन्हें रसमग्न कर लोकोत्तर आनन्द प्रदान करते हैं।

५. डा० श्यामसुन्दरदास के अनुसार -- ‘कतिपय शक्तिशाली पात्रों और उनके संसर्ग से बनी आकर्षक और वैभवती घटनावली को दृश्यकाव्य का रूप दे देने से रूपक की रचना होती है’ --

६. ‘अभिन्न नाट्यशास्त्र’ के लेखक श्री सीताराम चतुर्वेदी के मतानुसार ‘किसी प्रसिद्ध या कल्पित कथा के आधार पर नाट्यकार द्वारा रचित

१- ना०शा० -- १।१०८

२- ,, -- १।७

रचना के अनुसार नाट्य प्रयोक्ता द्वारा सिखार हुए नट जब रंगपाठ पर अभिनय तथा संगीत के द्वारा रस उत्पन्न करके प्रेक्षकों का विनोद करते हैं १ तथा उन्हें उपदेश और मनः शान्ति प्रदान करते हैं तब उस प्रयोग को नाटक या रूपक कहते हैं १।

७. नाटक का क्षेत्र अत्यन्त व्यापक है । उसमें सभी शिल्प, विधा, कला व शास्त्र निवास करते हैं --

‘न तज्ज्ञानं न तच्छिल्पं न सा विधा न सा कला ।

न स योगो न तत्कर्म नाट्ये स्मिन्यन्न दृश्यते ॥

सर्वं शास्त्राणि शिल्पानि कर्माणि विविधानि च २।

८. भिन्न-भिन्न रुचि के लोगों का मनोविनोद करने वाला स्क्रमात्र साहित्य प्रकार नाटक है--

‘नाट्यम् भिन्नरुचिजनस्य बहुधाप्येकं समाराधनं’ ३

कालिदास नाटक को ‘काव्येषु नाटकं रम्यम्’ कहा गया है ।

नाट्योत्पत्ति--

६. नाट्योत्पत्ति के सम्बन्ध में भारतीय तथा पार्श्वात्य नाट्य-विदों में पर्याप्त मत-वैमिन्य है । आचार्य भरत ने वेदों से व्युत्पन्न मानकर उसे पंचम वेद -- ‘नाट्यस्तु पंचमो वेदः’ की संज्ञा दी है । उद्भव के सम्बन्ध में नाट्यशास्त्र में इस विषय का एक रोचक प्रसंग उपलब्ध है -- एक दिन भरत जी पुत्र-पौत्रों से घिरे हुए अवकाश का आनन्द मना रहे थे कि आत्रेय आदि तपस्वी और मुनि लोगों ने उपस्थित होकर वेद सम्मत नाट्य के वेद के सम्पादन कारणों और उत्पत्ति के प्रति जिज्ञासा व्यक्त की , जिसका उत्तर देते हुए भरत जी ने बताया-- स्वयंभुव मनुवाला कलियुग बीतने और त्रैवस्त मनु के त्रेता युग आरम्भ होने के समय संसार में ऐसी अव्यवस्था हुआ गई कि सब लोग धीरे-धीरे काम करने लगे तथा काम, क्रोध, लोभ,

१- अभिनव नाट्यशास्त्र, पृ० ७३

२- ना०शा० -- १।११४

३- कालिदास -- ‘मालवी माधव’

भीह, रूष्या आदि में फँसे हुए किसी-किसी प्रकार सुख दुःखमय जीवन बिताने लगे ।
 उसी बीच इस जम्बू द्वीप पर देव, दानव, गन्धर्व, यक्ष और महारोगी ने धावा बोल
 कर उस पर अधिकार जमा लिया । तब मर्यादित इन्द्रादि देवताओं ने ब्रह्मा जी से
 जाकर कहा -- 'क्रोहनायकमिच्छामो दृश्यं ध्रुवं च यद् भवेतः' -- आप एक ऐसा
 पांचवा वेद बनाइए जिसमें सब वर्णों के लोग सम्मिलित होकर आनन्द ले सकें ।
 ब्रह्मा जी ने 'स्वमस्तु' कहकर सभी देवों को विदा किया और समाधिरथ होकर
 चारों वेदों वेदों का स्मरण करके ऋग्वेद से पादय, सामवेद से गीत, यजुर्वेद से
 अभिनय तथा अथर्व वेद से रस तत्त्व लेकर 'सार्वजनिक पंचम वेद' नाट्य वेद का सृष्टि
 की । धनञ्जय ने अपने 'दशरूपक' में व शारदातनय ने ११ वां शताब्दी में रचे अपने
 ग्रन्थ 'भाव-प्रकाशन' के दशम अधिकार में नाटकका उपर्युक्त वेद सम्मत व्युत्पत्ति का
 ही समर्थन किया है ।

१०. 'जगद् पादयम् ऋषेदात्' भरतमुनि के इस कथन से प्रेरित
 होकर विद्वानों ने ऋग्वेद के अनेक सूक्तों में संवाद तथा कलातत्त्व को खोज निकाला
 है । 'इन्द्र-भरत संवाद', 'अश्वत्थ का अपना पत्नी लोपमुद्रा वा पुत्री के साथ संवाद',
 'विश्वामित्र और नदियों का संवाद', 'इन्द्र अदिति तथा वामदेव का संवाद',
 'इन्द्र और वरुण के संवाद', 'वशिष्ठ और उनके पुत्रों के संवाद', 'मार्गव और
 इन्द्र के संवाद', 'यमा-यमा संवाद', 'पुरुखा-उर्वशी संवाद', 'इन्द्र वसुक् व वसुक्
 पत्नी के संवादों' में मेक्समूलर, प्रो० स्लिवां लेवा, प्रो० फाननेहर, डा० हर्टल, डा०
 विण्डिश, जोल्ह्वेर्ग, पिरेल, डा० दास गुप्ता तथा रस०के० डे आदि विद्वानों ने
 नाटकीय तत्त्व की ^{विद्यमानता} स्वीकार की है । डा० कीथ के अनुसार इन सूक्तों
 और वेदों में नाटक तो नहीं, नाटक की उत्पत्ति के बीज अवश्य विद्यमान थे । संवाद
 सूक्तों के अतिरिक्त वैदिक कर्मकाण्डों की कुछ छीलछाँट भी नाटक से सम्बन्धित हैं ।

१- भरत का नाट्यशास्त्र, अध्याय १, श्लोक ८।१८

२- डा० रबी० कीथ -- संस्कृत द्रामा, १६२४, पृ० २७

सौमक्यण, देवासुर संग्राम, महेन्द्र विजय तथा युपौम जर्जर ध्वज के प्रसंग में नाटक के विकास की स्थिति देखी जा सकती है। इन लीलाओं में न केवल संघर्ष, कथोपकथन अभिनय तथा वस्तु विकास की विविध अवस्थाएं उपलब्ध हैं, वरन् नाटक का रस तत्त्व भी पर्याप्त है। प्रो० हिलेब्रां के अनुसार ये क्रियाएं पूर्णतः कर्मकाण्डीय नाटक हैं। डा० उपाध्याय ने इन्हें अविकसित नाट्य-कला का प्रारम्भिक अंश माना है।

११. शुक्ल यजुर्वेद की बाजसनेया संहिता की तीसरे अध्याय २ पुरुषमेध यज्ञ प्रकरण के प्रसंग में यज्ञ कार्यों की नियुक्ति में 'शैलूष' शब्द का यह प्रयोग -- 'नृत्ताय सूतं गीताय शैलूषं धर्माय समाचारन्नरिष्ठायेः' इस बात का प्रमाण है कि वैदिक काल में नाटक अपने पूर्ण सम्पन्न व विस्तृत रूप में था। कौषीतकि ब्राह्मण में नृत्य, गान, संगीत मुख्य क्रियाओं में गिने गए हैं। वस्तुतः इस काल का सम्पूर्ण नाट्य विधान धार्मिक था।

१२. पाणिनि के 'अष्टाध्यायी' में सांस्कृतिक समारोहों के प्रसंगों के अतिरिक्त गीत (३।३६५), गेय (३।४।६८), परिवादक (३।२।१४६), गायकी, गायिकी और नर्तक (३।१।१४५), नाट्य (४।३।१२६) और नट सूत्रों (४।३।११०) के विवरण मिलते हैं। शिलाली और कृशाश्व नामक दो नाट्याचार्यों के उल्लेख भी उपलब्ध हैं। पाणिनि ने सामाज्या शब्द का प्रयोग एक विशेष प्रकार के समाजोत्सव के अर्थ में किया है।

१३. पतंजलि ने अपने 'महाभाष्य' में कंसवध और बलिबध नामक दो नाटकों के अभिनय का निर्देश दिया है। इसके साथ ही इसमें नटों व नाटियों के अनैतिक जीवन के उल्लेख भी उपलब्ध होते हैं। 'मनुस्मृति' में पर पुरुष से सम्बन्ध रखने वाली नट पत्नियों के लिए नाममात्र के दण्ड का विधान है १ --

'नैवचारणदारैश्च विधिनीत्माप जीविष्ठा

सज्जयन्ति हिते नारी निगूढाश्चारयन्ति च ।'

१४. कौटिल्य कृत अर्थशास्त्र भी इसी बात को प्रमाणित करता है कि उस समय नट, नर्तक, गायक, वादक, कथा सुनाकर जाविका कमाने वाले, कुशीलव,

प्लवक, सौमिक, चारण आदि विद्यमान थे। ये नर वाणिज्य व्यापार के साथ ही राज्य की ओर से गुप्तचरों का कार्य भी करते थे। कौटिल्य काल में उनकी शिष्या-दादा राज्य की ओर से व्यवस्थित और प्रोत्साहित थी।

१५. बौद्ध साहित्य में नाटक वेदों के कर्मकाण्डों से मुक्त होकर स्वतन्त्र रूप में हमारे सामने आया। बौद्ध भिक्षु नाटक, संगीत और नृत्य के विरोधी नहीं बल्कि नाटकों के माध्यम से अपने धर्म के प्रचारक थे। 'ललित विस्तार' में बिम्बसार द्वारा दो नाग राजाओं के सम्मान में नाटक का आयोजन, स्वयं भगवान् बुद्ध की आज्ञा से राज-गृह में नाटक का प्रबन्ध व उनके शिष्य मौद्गल्यायन और उपतिस्व के नाट्य-कौशल का प्रदर्शन, अश्वघोष जैसे समाहित महामित्र द्वारा 'सारिपुत्र प्रकरण' के समान नाटकों की रचना इस बात के प्रमाण हैं। श्रावय षेविज्ञ के अनुसार प्रारम्भिक बौद्धकाल में उत्कृष्ट भाषा नाटक का पूर्वापेक्ष पाया जाता है। जातक कथाओं में जो सातवीं तीसरी शताब्दी की मानी जाती है नद, नाटक समाज और समाजमण्डल के उल्लेख प्रायः साथ-साथ मिलते हैं। पुत्र को राज्य प्रदान व अभिषेक के समय 'कूश जातक' व 'उदय जातक' में नाट्य समारोहों की आयोजना के प्रसंग दृष्टे जा सकते हैं -- 'दत्त नाटकानि उपस्य पेस्साम, मदे पुत्तस्स हे रज्ज्मल' अर्थात् तुम्हारे पुत्र को राज्य प्रदान करते हुए हम नाटकीय समारोहों की आयोजना करेंगे। -- 'राजपुत्त अभिसिञ्चित्वा नाटकानि स्म पञ्चस्य पेस्सास' अर्थात् राजा ने व अपने पुत्र के अभिषेक की इच्छा की और उसके मनोरंजनार्थ नाटकों का आयोजन किया। बौद्ध ग्रन्थों में भिक्षुओं के लिए नाट्य देखने का निषेध ही उस समय के नाटकों की अत्यधिक लोकप्रियता व फलस्वरूप वीतराग भिक्षुओं के उस ओर आकर्षण का प्रमाण है।

१६. रामायण तथा महाभारत में भी ऐसे अनेक प्रसंग उपलब्ध हैं जिसे नाटकों के अस्तित्व का बोध होता है। वाल्मीकि रामायण के अयोध्या-कोण्ड में दशरथ-मरण के प्रसंग पर उद्दिग्ध भरत के मनोविनोदार्थ व भरत के

१- स्व० स्न० दास गुप्ता--ईण्डियन स्टैज, भाग १, पृ० ३४

२- बुद्धिस्ट इण्डिया--, पृ० ११६

३- कूशजातक, पृ० २०

४- उदयजातक कथा

५- 'वादयन्ति तदा शान्तिं लासयन्त्यपि चापरे । नाटकाभ्यपरे स्माहुरास्यसि विविधानि च ।

--वा० रा०--२। ६६। ४

अजीय्या लौट आने परष मार्कण्डे आदि ऋषियों ने अराजकता के दुष्परिणाम सूचित करते हुए नाटकों का उल्लेख किया है।^१ वेदु नाटक संघर्ष संयुक्ता सर्व्वतः 'पुरीम' है स्पष्ट है कि उस समय रित्रियों के लिए पृथक् रंगशालाएं थीं। महाभारत में 'रामायण' व 'कौबेर रंभाभितार' नाटक के स्पष्ट उल्लेख मिलते हैं। त्वराट तंत्र में अभिमन्यु उवरा के विवाह के प्रसंग में नटों, वैतालिकों सुतों और नागधों के साथ नटों का भी नामोल्लेख है, जिन्होंने अतिथियों का मनोरंजन किया।

१७. डा० रिजवे ने नाटकीय प्रवृत्तियों के पाँच मूल वीर पुरुषों के प्रति आदर व सम्मान-प्रदर्शन की भावना को मुख्य आधार माना है। डा० पिशेल सूत्रधार शब्द का सम्बन्ध पुतली नचाने वाले से जोड़कर पुतलिका नृत्य तथा झाया नाटकों को नाट्योत्पत्ति का मूल स्रोत स्वीकार करते हैं। लेकिन ये दोनों ही तथ्य अपूर्ण हैं। पहला धारणा जहाँ स्कांग है, वहाँ दूसरा नितान्त भ्रममूलक है। झाया नाटक वस्तुतः नाटकों के बाद की स्थिति है। ये नाटक के रचना विधान अथवा टैक्नीक के एक भिन्न दिशा में विकसित रूप हैं।

१८. उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि नाटक की उत्पत्ति किसी एक समय एक व्यक्ति के द्वारा नहीं हुई, बल्कि वह वर्षों के विकास का गुणात्मक परिणाम है। मनुष्य का जीवन स्वयं एक नाटक है। नाटक में उसके जीवन की घटनाओं को ही कथा का रूप देकर नाटकीय रूप में प्रस्तुत किया जाता है। शिशु ने जिस दिन अपनी क्रीड़ा में अन्य रूप का आरोप किया उसी दिन नाटक का उद्भव हुआ।^३ तब से यह कला अथन विकसित होता चली जा रही है।

१- 'नाराजके अनपदे प्रहृष्ट नटवर्त्ताः

उत्सवाश्च समावाश्च वर्द्धन्ते राष्ट्रवर्धनाः' --वा०रा० २।६।५

२- वा०रा० --१।५।१२

३- *Shriyats Alankar* - '2 Savitramat Anka d Samitka Anka' १९५२ पृ. १

" Drama could spring from the play of a child who imagines for the time being that he is some one else. "

नाट्य-कला का ह्रास

१६. किसी भी कला का समुन्नत उन्नति उन्नत भौतिक अवस्था में ही सम्भव है। संस्कृत नाटकों का समृद्ध परम्परा वस्तुतः उस समय की समृद्ध सम्पन्न अवस्था व अनुकूल परिस्थितियों का ही परिणाम है। हिन्दी को इसके विपरीत काफी संकटपूर्ण परिस्थितियों का सामना करना पड़ा। यह कारण है कि विरासत में समृद्धिशाली नाट्य-परम्परा के उपरान्त भी १६ वीं शताब्दी उपरान्त से पूर्व हमें हिन्दी में 'नाटक' नाम से कुछ थोड़ा-सा रचनाएँ ही मिलती हैं। हर्षवर्धन का मृत्योपरान्त देश का राजनैतिक अवस्था हिल-मिल हो गई। नरेशों के पारस्परिक युद्ध-विग्रह में शक्ति के ह्रास के साथ ही देश पर मुसलमानों के आक्रमण भी प्रारम्भ हो गए। फलतः नाटक जो राजकीय सहायता एवं प्रोत्साहन तथा जनता के सहयोग से विनिर्मित होकर राज्यसभा और देव-मन्दिरों में अभिजात होते थे, इस अशान्तिमय वातावरण में उन्हें विकास के उपर्युक्त अवसर उपलब्ध नहीं हुए। धार्मिक मनोभावों का प्रेरणा से इस अनुकरण-त्मक कला के प्रति मुस्लिम शासकों का कट्टर मनोवृत्तियों ने उसके विकास के अवशिष्ट सभी उपकरणों को नष्ट कर दिया। विजेताओं के जत्याचारों से डरावूँ होकर भारतीय समाज ने हिंदाविता के आंचल में भारतीय संस्कृति का रक्षा करते हुए १५ वीं शताब्दी में जिन धार्मिक आन्दोलनों को जन्म दिया था, उसने ऐहिक जीवन के प्रति जनता को उदासीन बना दिया। कबीर, दादु, नानक आदि के उपदेशों ने संसार का असारता, दुःखपूर्णता तथा नियतिवाद का प्रचार करके लोगों को निष्क्रिय व निराशावादी बना दिया। नाटक के लिए यह मनोवृत्ति घातक थी, क्योंकि नाटक संघर्षात्मक तथा प्रतिशाल जीवन का चित्रण है। पश्चिमी सभ्यता के सम्पर्क से उद्भूत मानसिक असन्तोष, आर्य समाज की प्रचारक प्रवृत्ति, साधु-अभिनय-शालाओं का अभाव, मानसिक हलचल, अभिनेताओं की समाज में निम्न स्थिति, जनता की धार्मिक कथाओं, साधुओं के उपदेशों, विद्वानों के काव्य प्रदर्शनों एवं मुशायरों में रुचि-आधिक्य आदि अन्य कारण नाटक साहित्य के अभाव में आलोचकों द्वारा

उत्तरदायी तथ्य स्वीकार किए गए हैं^१। डा० सौमनाथ गुप्त ने नाटक के लिए दो तत्व आवश्यक बताये हैं --

(१) जीवन के प्रति एक विशेष प्रकार का दृष्टिकोण ।

(२) उस दृष्टिकोण की व्यञ्जित्व रहित अभिव्यक्ति ।

२०. किन्तु आगे आकर विवेचना में समाप्तक ने शताब्दियों का दास्ता, धार्मिक आन्दोलनों, कर्म आदि दार्शनिक सिद्धान्तों से उद्भूत तत्कालीन जीवन की क्रियाशीलता को स्वीकारते हुए नाटकों के अभाव का प्रधान कारण युग का अनुपयुक्त वातावरण माना है जो कि वस्तुतः उपयुक्त वातावरणों का ही किसी अंश में प्राप्ति है । यद्यपि डाक्टर साहब उन्हें निराधार न मानते हुए भी कारण के रूप में स्वीकार नहीं करते ।

२१. उस दार्ढ्यकालीन अवधि में (१३वां शताब्दी २० से १६ वां शताब्दी तक) नाटकों के द्वारा एवं अवसान में कोई एक तथ्य नहीं, बरन् तत्कालीन परिस्थितियाँ मुख्यरूपेण उत्तरदायी हैं, जिसके फलस्वरूप ब्रजभाषा का कुछ नाट्य-रचनाओं के अतिरिक्त नाटकों के क्षेत्र में पूर्णतः अन्धकार दृष्टगत होता है ।

लोक नाटक

२२. साहित्य के विकास की एक क्रमबद्ध अटूट परम्परा है । कहाना, नाटक, कविता, संगीत आदि समस्त ललित कलाएँ अपने प्रारम्भिक उद्भव में असम्यक् व असंस्कृत कही जाने वाला जनता की रुचि-कुरुचि, योग्यता व मानसिक स्तर के अनुरूप उसके मनोरंजनार्थ प्रस्तुतित हुई हैं । धीरे-धीरे समय के विकास के

१-(ब) डा० लक्ष्मीसागर वर्मा-- 'आधुनिक हिन्दी साहित्य', १९४८, पृ० २४७-२५०

(बा) डा० श्रीकृष्णलाल-- 'आधुनिक हिन्दी साहित्य का विकास', तृ० सं०, १९५२
पृ० १६३-१६४ ।

(६) डा० वेदपाल तन्ना-- 'हिन्दी नाटक साहित्य का आलोचनात्मक अध्ययन'
पृ० १-२४ ।

(ई) रामचरण महन्ड -- 'हिन्दी नाटक के सिद्धान्त और नाट्यकार', प्र० सं०,
१९५५, पृ० ३१ ।

(उ) जयशंकर प्रसाद -- 'काव्य कला और अन्य निबन्ध' - चतुर्थ सं०, पृ० १०३

२- डा० सौमनाथ गुप्त -- 'हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास', प्र० तृ० सं०

१९५१, पृ० २५-२६

साथ साहित्य-विद्वानों ने उनके स्वरूप को परिष्कृत एवं परिमार्जित करने का चेष्टा की। परिनिष्ठित स्वरूप में अपनी स्थापना के साथ ही ये कलाएं सामान्य जन-जीवन के सम्पर्क से दूर हटती गईं तथा कुछ थोड़े-से संस्कृत शिक्षित वर्ग का सम्पर्क कहलाने लगीं, क्योंकि उसके रसास्वादन के लिए विशेष योग्यता और पात्रता अनिवार्य होती है, जो सर्व सामान्य में सम्भव नहीं। इस प्रकार संस्कृत और संस्कृत लोगों के मानसिक स्तरों के अनुरूप कलागत मनोरंजन के साधन दो विभिन्न शाखाओं में विभक्त हो गईं— वह साहित्यिक प्रतिभा - सम्पन्न परिनिष्ठित रूप में व लोक-शैलियों के रूप में।

२३. नाटक के विकास में भा. यह स्थिति दृष्टगत होता है। संस्कृत के परिनिष्ठित नाटकों से पूर्व लोक नाटकों का एक दौरे परम्परा मिलती है। अपने इस रूप में नाटक की उत्पत्ति नृत्य से हुई थी, जिसमें गान व कथात्मक भाग में संयुक्त हुए। डा० काथ तथा श्री डोलरराय माकन्द ने नृत्य से नाट्योत्पत्ति के सिद्धान्त का समर्थन किया है। 'लोक नृत्य, लोक गान और लोक-कथा का संगम स्थान लोक नाटक है।' आदिम अवस्था में धार्मिक भावना तथा वार पूजा की भावना से प्रेरित बन होकर विभिन्न पर्वों व त्यौहारों पर अपना दुरा-दुःसात्मक अनुभूति की अभिव्यंजना में जन-जीवन ने धार्मिक व लौकिक लालाओं के किसी-न-किसी अभिनयात्मक रूप को ढूँढ़ लिया होगा, जिससे धार्मिक भावों का परिष्ठाष्ट एवं मनोरंजन का परिपूर्ति दोनों साथ-साथ हुई। मनोरंजन पर आग्रह बढ़ने के साथ-साथ इन नाट्य रूपों में परिमार्जन व परिष्कार आता गया। इसी के विकास की परिणति लोक-नाटक हैं। धार्मिक, सांस्कृतिक प्रेरणाओं से उद्भूत लोक-नाटकों का यह लोकप्रिय और सार्वजनिक रूप है। शनैः शनैः शास्त्रीय और परिनिष्ठित रूप में विकसित हुआ।

२४. लोक नाटक का व्युत्पत्ति सम्बन्धी व्याख्या भी उसके इसी उपर्युक्त अर्थ की धोतक है। अंग्रेजी पर्यायवाची 'फोक' (Folk) का हिन्दी रूपान्तर ही लोक-नाटकों का लोक शब्द है। 'फोक' शब्द का व्युत्पत्ति

इंग्लो सेक्सन शब्द *Folk* से हुई है जो जर्मन भाषा में ग्रिम के द्वारा *Volk* के रूप में प्रयुक्त हुआ है। इसी का अनुकरण कर २२ अगस्त १८४८ को श्री डब्ल्यू जे० थोम्स ने लोक साहित्य के लिए अपने पत्र *Albion* में *Folklore* शब्द का प्रयोग किया और तब से यह *Folk* शब्द बढ़ बन गया।

हिन्दी प्रकारान्तर लोक का अर्थ अरुंस्कृत समाज का अर्द्धतम स्वरूप है। डा० कोथ के अनुसार 'लोक' शब्द उन लोगों का सूचक है जिनके व्यावहारिक ज्ञान का आधार पौरुष नहीं है। ये लोग नगर के पारिष्कृत रुचि सम्पन्न सुसंस्कृत समझे जाने वाले लोगों का जैसा सरल और अर्द्धतम जीवन के व्यस्त होते हैं और परिष्कृत रुचि वाले लोगों का समुदाय विलासिता और सुकुमारता को जाति रखने के लिए जो भाव वस्तु आवश्यक होता है, उनको उत्पन्न करते हैं^१।

श्री श्याम परमार के अनुसार -- 'आधुनिक साहित्य का नवान प्रवाह ज्यों में लोक का प्रयोग गीति, कविता, संगीत, साहित्य आदि से युक्त होकर साधारण जन-समाज जिसमें भाषा तथा साहित्यात सामग्री हा नहीं, अपितु जेक आवश्यकता के अनगढ़ ठोस रत्न छिपे हैं के अर्थ में होता है।' डा० जोफा ने साहित्यिक और जन-नाटकों के पारस्परिक सम्बन्धों की अभिव्यक्ति में लोक-नाट्य-परम्परा को प्राचीनतम मानते हुए साहित्यिक नाटकों का पुष्ट और परिचय में उसे 'ज्येष्ठ भगिनी' का महत्व दिया है। वस्तुतः भारतीय देशाभाषाओं के साहित्यिक नाटक प्रणयन से पूर्ण लोक-नाटकों का परम्परा प्रत्येक भाषा-भाषा प्रान्त में विद्यमान रहा है।

२५. लोक साहित्य किसी व्यक्ति द्वारा निर्मित नहीं होता। लोक रंजन व लोक अनुभूतियों से सम्बद्ध होने के कारण इसका अभिव्यक्ति सामूहिक होती है। व्यक्तित्व से रहित समाज की आत्मा को समान रूप से अभिव्यक्त करने वाला मौलिक अभिव्यक्तियाँ ही लोक-साहित्य का निधि हैं^३।

१- डा० ए०बी० कोथ -- 'संस्कृत दामा', १९२४, पृ० १६

२- डा० दशरथ जोफा -- 'हिन्दी नाटक उद्भव और विकास' पृ० १०; १९५४ पृ० ३३।

३- मानदेव शुक्ल -- 'भारतेन्दु खीन नाटक साहित्य', पृ० २८३।

२६. लोकधर्मा होने के कारण लोक-नाटकों में शिल्प का प्रौढ़ता और अभिव्यंजना का उत्कर्ष दृष्टगत नहीं होता । बंगाल में यात्रा, असम में कातानिया, बिहार में वदेसिया, गुजरात में भवार महाराष्ट्र में तमाशा, ललित और गोंधल, आंध्र में यथागान, पंजाब में गिदा, मध्यवर्ती भारत में माँच और ख्याल आदि प्रसिद्ध लोक नाट्य शैलियों तार्किक दृष्टि से स्वरूप होते हुए भी स्थानाय प्रभावों के कारण भिन्न-भिन्न शैलियों में विकसित हुए हैं, किन्तु शिल्प-विधान के उद्देश्य की दृष्टि से उनमें कोई विशिष्ट वैविध्य नहीं मिलता । सभी शैलियों में संगीत और नृत्य का प्रचुर समावेश है । शिल्प का प्रौढ़ता, अभिव्यंजना का उत्कर्ष, माँच का साज-सज्जा, कथानक का गठन, भाषा की प्राञ्जलता, काव्य की गहन अनुभूति और नाटकीय तत्त्वों का समुचित समावेश भिन्न-भिन्न लोक शैलियों में उपलब्ध न हो, किन्तु सरस संगीत का प्रवाह अवश्य है । अपनी सरलता और सरसता के बल पर ही वे दर्शकों को प्रदर्शन-अर्वाध तक बांधे रहते हैं ।

२७. भारत में लोक-नाटकों का उदय धार्मिक गाथाओं से हुआ । रामलाला, रासलाला आदि ने हिन्दी के साहित्यिक नाटकों के विकास को बहुत अधिक प्रभावित किया है । मध्ययुग के उत्तरार्द्ध में लोक-नाटकों के कथानकों को ऐतिहासिक आधार मिला और आगे चलकर अनेक शृंगारपूर्ण प्रेमाख्यान लोक-नाटकों के प्रिय विषय बन गए । हिन्दी नाटकों के विकास की पृष्ठभूमि में लीला नाटक व स्वांग कला ने महत्वपूर्ण भूमिकाएँ काई हैं, अतः यहाँ केवल उन्हीं का अध्ययन किया जा रहा है ।

२८. रास लाला १६ वीं शताब्दी के कृष्ण भक्ति आन्दोलन का प्रतिफल है । यद्यपि इस आन्दोलन ने राजस्थान, गुजरात व ब्रजभूमि के समस्त भू-भाग को समान रूप से प्रभावित किया है, किन्तु हिन्दी नाटकों की पृष्ठभूमि में ब्रज के लीला नाटकों का ही अधिक महत्व है । अपने अनेक अपने आधुनिक रूप में रासलाला का उद्गम स्थान ब्रजभूमि को स्वीकार किया गया है । डा० दशरथ ओका ने ब्रजभाषा की कृष्णरास-परम्परा पर अपभ्रंश

राजस्थान। व जैन रातों के प्रभाव को स्वीकार करते हुए प्रस्तुत नाटकों का परम्परा का आरम्भ १३ वां शताब्दी से स्वीकार किया है।

२६. रास लीला का सम्बन्ध कृष्ण का लीलाओं से के अभिनयात्मक प्रदर्शन से है। डा० उपाध्याय ने कृष्ण-भाक्त की अभिव्यक्ति के दो रूप स्वीकार किये हैं -- एक गेय गानों के रूप में, दूसरा लीलाओं के नाट्याभिनय के रूप में। रास लीला का सम्बन्ध वस्तुतः उसी दूरी पदा से है जिसकी चैतन्य महाप्रभु और बल्लभाचार्य द्वारा अपने आराध्यदेव का लीलाओं के प्रदर्शन से प्रेरणा और प्रोत्साहन प्राप्त हुआ। इसके अन्तर्गत राधा और कृष्ण के प्रेम का विविध लीलारं प्रदर्शित की जाता है। श्रीमद्भागवत व जयदेव के 'गीत गोविन्द' में वर्णित लीलाओं ने प्रस्तुत 'नाट्य धारा' को पर्याप्त सामग्री दी। अमरगोत, दानलीला, मान लीला, माखन चोरी, कालिय दमन, घुतना-वध, गोवर्धन-धारण आदि विविध प्रसंगपर्युक्त ग्रन्थों से गृहीत करके लीलाओं के रूप में प्रदर्शित किये गए।

३०. ब्रजभाषा का परम्परा में रास लीला है सम्बन्धित नाटक सर्वप्रथम नन्ददास जी की गोवर्धन लीला व श्याम सगाई लीला के रूप में प्राप्त होते हैं। छत्रदास जी ने ब्यालीस लीलारं लिखीं। इनमें दानलीला व मान लीला को विशेष लोकप्रियता प्राप्त हुई। छत्रदास जी के पश्चात् लीला नाटकों के क्षेत्र में सर्वाधिक महत्वपूर्ण योगदान चाचा वृन्दावनदास जी का रहा। ब्रजवासी दास ने भी अनेक लीलारं लिखीं। डा० जोषा ने उनके 'ब्रज विलास' में कृष्ण की ७४ लीलाओं की प्राप्ति का संकेत दिया है^१।

३१. रासलीला का आधार सुर व अन्य अष्टकाम कवियों के स्वतन्त्र पद तथा मजन योग्य गीत हैं। यही कारण है कि गद्य पद्ययो संवाद लीला में संगीत की सरस धारा मिलती है। छोटे-छोटे स्वतन्त्र लघु काव्यों पर

१- डा० दशरथ जोषा -- 'हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास', द्वि० सं०,

आधारित होने के कारण रंगमंच व अभिनय का समय, स्थान व कार्य-सामाजों का दृष्टि से भी ये लालाएँ पर्याप्त सभ्य हैं। जिनमें रंगमंच का विकास मिलता है। डा० श्रीकृष्णलाल ने रासलाला को प्राचीन नाट्य साहित्य का उपयुक्त प्रतिनिधि स्वीकार किया है, क्योंकि ^{इसमें} रसात्मकता जो कि नाटक का मुख्य उद्देश्य है व मनोरंजन हेतु नृत्य संगीत का पर्याप्त योग है^१।

३२. राम के दिव्य जीवन से सम्बन्धित लीलाओं का अभिनयात्मक रूप रामलीला है। स्त डा० सोमनाथ गुप्त व डा० दशरथ जोषा दोनों ने ही रासलाला के प्रभाव के प्रतिफलन में रामलीला परम्परा का आरम्भ स्वीकार किया है। उत्तरप्रदेश में के इस जन-नाटक में तुलसीदास मानस के आधार पर राम जन्म, धनुष यज्ञ, राम विवाह, राम वन-गमन, भरत मिलाप लंका दहन आदि विविध प्रसंगों का प्रदर्शन किया गया है जाता है। राम के सम्पूर्ण जीवन में सम्बन्धित होने के कारण इसकी कथा का सीमा-विस्तार अना अधिक है कि नाटकों के सीमित स्थान, समय और कार्य के उचित सामन्जरय में नहीं बैठता। नाट्य-कला के विकास में चरित्र गाम्भीर्य व संवादों की इससे विशेष प्रोत्साहन प्राप्त हुआ।

३३. धार्मिक मनोवृत्ति की परिचायक उपर्युक्त लीलाओं के अभिनयात्मक प्रदर्शन के अतिरिक्त मनोरंजन को अपना मुख्य उद्देश्य मानकर नाटकों के रूप में नाटकीय प्रदर्शन का एक अन्य रूप भी उपलब्ध होता है। उत्तरप्रदेश, पंजाब व राजस्थान की यह लौकिक नाट्य परम्परा स्वांग, सांग, सांगीत, भात और नकल के नाम से प्रसिद्ध है। स्वांग से तात्पर्य है -- रूप धारण करना। इसके अन्तर्गत अभिनेता विभिन्न पात्रों के रूप को धारण करके रंगमंच पर जाता है किन्तु उसके द्वारा रूप का यह आरोप अभिनीत पात्र के तदारूप अथवा हृबह अनु रूप नहीं होता - बल्कि लोक रंगमंच के शिथिल शिल्पावधान की मांगि ही जिनमें अनेक

१- डा० श्रीकृष्णलाल--'आधुनिक फिक्शन हिन्दी साहित्य का विकास'

तृतीय संस्करण, १९५२, पृ० २००।

विकृतियाँ रह जाते हैं। यहाँ कारण है कि गुप्त जी ने इसके लिए स्वांग के अपभ्रंश रूप सांग का प्रयोग किया है^१। प्रसादजी नौटंकी को 'नाटकी' का अपभ्रंश मानते हैं -- 'मेरा निजी विचार है कि मांझों का परिहास का आधिक्यता संस्कृत भाषा सुकदानन्द, रस सदन आदि काव्य परम्परा है और नाटकी का अधिक्यता प्राचीन राग काव्यों अथवा गीति नाट्य का स्मृतियाँ हैं।' डा० हजाराम प्रसाद द्विवेदी का भी यही मत है। नौटंकी की भाषा में उर्दु का बाहुल्य देखकर डा० बाबूराम सक्सेना नौटंकी का आरम्भ उर्दु कविता और लोकगीतों से मानते हैं। सांग, सांगीत और संगीत को पर्यायवाची मानकर तथा नौटंकी में संगीत तत्व की प्रधानता देखकर डा० सोमनाथ गुप्त ने 'सांग को संगीत का फुहड़ रूप' मानते हुए प्रस्तुत लोक नाट्य-परम्परा के लिए सांग व सांगीत शब्द भी प्रयुक्त किया है। औरंगजेब के समकालीन मौलाना गनमत का मतनावा 'मैरंगे दृशक' (१६८५ ई०) में स्वांग खेलने वाले भगतबाजों के उल्लेख से भगत शब्द चल पड़ा।

३४. स्वांग अथवा नौटंकी की परम्परा अत्यन्त प्राचीन है। विक्रम की नवीं शताब्दी में सिद्ध कणहम्पा के समय से ही हमें इस परम्परा के संकेत मिलते हैं। अमोर कुसरो (१३ वीं शताब्दी), कबीर (१५ वीं शताब्दी) व जायसी (१६ वीं शताब्दी) ने अपनी रचनाओं में यत्र-तत्र इस लोक नाटक के संकेत दिए हैं। बरकत उल्लाह के 'प्रेम-प्रकाश' (१७ वीं शताब्दी) में भी इस शब्द प्रयोग के प्रसंग प्राप्त होते हैं। वस्तुतः नौटंकी आधुनिक नहीं है। इसका वर्तमान स्वरूप अनेक संशोधनों और प्रयोगों के पश्चात् स्थिर हुआ है। नौटंकी के जन्म-दाताओं में मल्ल, राक्षस और रंगा के नाम लिए जाते हैं। जाट, राजपूत और छत्ताहा जाति के ये तीनों व्यक्ति ढोलक बजाकर नौटंकी का अभिनय करते थे। अपने आधुनिक रूप-विधान में प्रस्तुत नाट्य-शैली का आरम्भ सहारनपुर के गुजराती ब्राह्मण अम्बाराम के प्रयासों से माना जाता है, जिन्होंने १८१६ ई० के आस पास नर ढंग के स्वांगों की रचना की। हाथरस के पण्डित नथाराम शर्मा, कन्नौज के त्रिमोहन और कानपुर के श्रीकृष्ण पहलवान के नाम भी इस क्षेत्र में लिए जा सकते हैं

१. डा० सोमनाथ गुप्त - 'हिन्दी नाट्य साहित्य का इतिहास', तृ. सं. १९५१, पृ. १४

३५. प्रारम्भ में नौटंकी का क्षेत्र धार्मिक एवं पौराणिक कथानकों तथा शृंगारिक प्रेमास्थानों तक ही सीमित था । बादमें कुछ साहसिक कथानक भी लिखे गए । भक्त ध्रुव, प्रह्लाद, पुरन भक्त, हकीकत राय, राजा भतृहरि, हरिश्चन्द्र, मोरध्वज, जमर सिंह बाठौर, सम्राट अशोक, टागु सुल्तान आदि धार्मिक, लौकिक और ऐतिहासिक गाथाओं, शीरो फरहाद, लैला मंजु, सोनी माहवाल, लालरुस, प्रेम कुमारा, आदि शृंगार प्रधान प्रेम गाथाओं तथा सुल्ताना डाकु व डाकु बहराम आदि साहसिक कृतियों के अतिरिक्त अपने आधुनिक रूप में श्रीकृष्ण 'पहलवान' का 'अन्धी दुल्हन', 'परिवर्तन', 'किसान कन्या', 'गरीब किसान', 'बेटा का सौदा' आदि के रूप में अनेक सामाजिक व राष्ट्रीय नौटंकियां भी प्राप्त होती हैं । श्रीकृष्ण 'पहलवान' के अतिरिक्त अनेक लेखकों ने समय का प्रकार सुनकर बहुत-सी प्रेरक नौटंकियां लिखीं । उपर्युक्त लीलाओं के सदृश्य नौटंका का शिल्प-विधान भी नाट्य-शिल्प न होकर पुर्णतः लोकशिल्प है ।

शिल्प विधान की दृष्टि से लोक-नाटक

३६. कथावस्तु -- लोक जीवन से सम्बन्धित होने के कारण लोक नाटकों में जीवन अपना समग्रता के साथ प्रस्तुत किया जाता है-मैं ही उसका स्वरूप सुन्दर हो अथवा असुन्दर । जन-जीवन की अनुभूतियों, आकांक्षाओं और उनके आहम्बरहोन जीवन की क्षमों यथातथ्य अभिव्यक्ति उपलब्ध होती है । धार्मिक, पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक, लौकिक एवं किंवदन्तियों से अपना कथा-सामग्री का ग्रहण करने वाले जन-नाटकों को यदि नाट्य-विधान की समीक्षात्मक कसौटी पर कस्तन कसा जाए तो अनेक दोष दृष्टिगत होंगे । कथावस्तु की दृष्टि से नाटक पर्याप्त शिथिल है । कथानकों में अतिरंजना और अस्मद्धता दृष्टिगत होती है । वे प्रायः ढीले-ढाले और विश्रुंखलित हैं । संकलन-त्रय, पात्रों के प्रवेश-प्रस्थान तथा अंक व दृश्य विधान के कोई संकेत उपलब्ध नहीं होते । जनता को अपनी वस्तु होने के कारण क्षमों कला-विधान की ओर लोक-रंजन पर अधिक आग्रह मिलता है ।

३७. मुख्य कथा द्वारा वीर व शृंगार रस के प्रतिपादन के अतिरिक्त लोक-नाटकों में हास्य का बाहुल्य मिलता है, जिसका सृष्टि विदूषक

व मनसुखा का चैष्टाओं क तथा अटपटे संवादों द्वारा का गई है । हास्य के आतिरिक्त ये नाटक सामाजिक कुरातियों व अत्याचारों पर व्यंग्य - प्रहार भी करते हैं । शृंगार व हास्य दोनों ही एक निष्पादन का दृष्टि से स्थूल, आशुष्ट व मोड़े प्रकार के हैं ।

३८. संगीत और नृत्य लोक नाटकों के मुलाधार हैं ।

लोक-धुनों का प्रयोग स्वतन्त्रतापूर्वक किया जाता है । संगीत शैली पर आंचाउकता का प्रभाव रहता है । लोक-नाटकों के सारे गाने पात्रों को कंठस्थ रहते हैं और आवश्यकता पड़ने पर स्थानाय संगीत पद्धतियां भी तुरन्त जोड़ दी जाती हैं । संवाद पथबद्ध रहते हैं । इसे दर्शकों को संगीत और लोक-काव्य दोनों का आनन्द मिलता है और वे इसके प्रवाह में मनोमुग्ध होकर शिथिल कथा-प्रवाह का और ध्यान ही नहीं दे पाते । नृत्य एक पात्राय व सामुहिक दोनों ही प्रकार के रहते हैं, किन्तु शास्त्रीय परम्परा के निर्वाह का अपेक्षा वे लोक-परम्परा के अनुवर्तक अधिक हैं ।

पात्र, वेशभूषा, अंग-रक्ता व अभिनय शैली

३९. लोक-नाटकों के पात्र व्यक्ति विशिष्ट की अपेक्षा वर्गीकृत अथवा प्रवृत्ति विशेष के प्रतिनिधि होते हैं । वे व्यक्ति से अधिक टात्स्य हैं । ऐतिहासिक, पौराणिक या आधुनिक पात्रों का ढांचा एक-सा होता है और वे देश-काल का चिन्ता न कर समानरूप से अभिनय करते हैं । अभिनय के क्षेत्र में उन्हें पूरी स्वतन्त्रता है । संवादों का ^{ए. २१}पुं सी कहियां वे अपनी ओर से जोड़ लेते हैं । यह भी आवश्यक नहीं कि एक पात्र एक ही भूमिका करे । वेश-भूषा में थोड़ा सा परिवर्तन करके वे सुगमता से विभिन्न भूमिकाओं में उतर आते हैं । स्त्री भूमिकारं भी पुरुष पात्रों द्वारा ही की जाती हैं ।

४०. लोक-नाटकों में भूमिका के अनुसार रूप सज्जा प्रणाली व वेशभूषा वैविध्य का सर्वथा अभाव है । सत्य तो यह है कि इस ओर अधिक ध्यान ही नहीं किया गया । काजल, चन्दन, गैरू, रात, पुट्टों पर चिपके

रंगान कागजों पर बने हुए चेहरे, पान्थियों से चमकते हुए मुकुट, लकड़ी के अस्त्र-शस्त्र जन-नाटकों के मुख्य प्रसाधन हैं । उन सीमित प्रसाधनों व सस्ता, सादी वेशभूषा में ही अभिनेतागण जनता का मनोरंजन करने में पर्याप्त सफल रहे ।

४१. अभिनय शैली का अर्थ का अपेक्षा सांकेतिक अधिक है । प्रत्येक पात्र का अभिनय अद्विगत होता है । मनोभावों को प्रकट करने के लिए चेहरों पर भावों के उतार-चढ़ाव की सूक्ष्म व मनोगत अभिव्यक्तियों के स्थान पर यहां आंगिक व वाचिक अभिनय को प्रधानता दी जाती है । दर्शकों तक आवाज को पहुंचाना अभिनेताओं का प्रमुख ध्येय होता है फलतः जोरपूर्ण, जोशाले व कठोर कोमल संवादों में तात्त्विक अन्तर किस बिना वे एक से ढंग से अपने संवादों को ऊंचे स्वर से बोलते हैं । डा० वाष्णीय ने अपने शोध-प्रबन्ध में लाला नाटकों की रूप-सज्जा व अभिनय पद्धति का साकार चित्र प्रस्तुत किया है^१ ।

रंगमंच

४२. लोक-नाटकों के लिए किसी सुव्यवस्थित सुसज्जित रंगमंच की आवश्यकता नहीं होती । किसी भी छूटे स्थान पर कुछ तख्त डालकर रंगमंच का निर्माण कर लिया जाता है । संगीतकार व वादक, रामलीला में रामचरितमानस का पाठक, नाटकी में नगाड़ेवाला व रंगा तथा अभिनेतागण-- इसी रंगमंच के एक कोने में बैठे रहते हैं व मध्य भाग में अभिनय चलता है । एक दो रंगान अथवा सफेद पर्दे तख्त के आगे पीछे ढाल दिए जाते हैं, जिनके उठाने-गिराने का कोई प्रबन्ध नहीं होता । पत्तों और फूलों के तोरण आदि से रंग-सज्जा का कार्य पूरा कर लिया जाता है । नेपथ्य का निर्वाह स्क्रीन वादरों से हो जाता है । प्रकाश के लिए प्रायः गांवों से ही दीपों व मशालों की व्यवस्था होती है । तख्त के चारों ओर छूटे स्थान में दर्शक बैठते हैं, जहां कि आज के

१- डा० लक्ष्मीसागर वाष्णीय -- 'बाहुनिक हिन्दी साहित्य', १९४२, पृ० २२६

प्रेतगृहों के समान कोई व्यवस्था नहीं होता। पात्र धुम-धुम कर संवाद बोलते हैं ताकि हर दशा के लोग सुन सकें। दृश्य-परिवर्तन के लिए यंत्रिका की आवश्यकता नहीं होती। नए पात्रों का उठकर संवाद बोलना ही नए दृश्य का आरम्भ है। अभिनय रात्रि के दस बजे से प्रारम्भ होकर प्रायः सूर्योदय तक चलता है। रामलाला व रासलाला में एक ही मंच के स्थान पर अपेक्षित दृश्य की मांग व पूर्वस्थित पृष्ठ-भूमि के आधार पर विविध स्थानों पर अभिनय द्वारा यथातथ्यवादी (Realistic) रंगमंच के प्रस्तुतिकरण के प्रयास भी किए गए हैं।

लोक-नाटक और व्यावसायिक पारसी रंगमंच

४३. उद्भव का दृष्टि से १६ वीं शताब्दी उत्तरार्द्ध के पारसी नाटक मध्यकालीन लोक-नाटकों के किस प्रकार ^१गणी हैं। उनका जन्म स्वतन्त्र रूप से अंग्रेजी नाट्य प्रयोगों व तत्कालीन अंग्रेजी रंगमंच का प्रेरणा के फलस्वरूप हुआ है। इसका विवेचन नाटक कम्पनियों के इतिहास सम्बन्धी अध्याय में किया जा चुका है। अतः यह कहना कि पारसी नाटक लाला नाटकों व के ही शैक्सपियरियन ^२‘पान्तिरे’ थे औचित्य पूर्ण नहीं प्रतीत होता। राजेन्द्रसिंह गोण ने लाला नाटकों के रूप में जन-मूढक रंगमंच के उत्थान-काल की द्वितीय स्थिति ‘इन्दरसभा नाटक’, ‘हैल बटारु मोहना रानी’, ‘बन्दर समा’ तथा ‘मुच्छन्दर समा’ के रूप में स्वीकार करते हुए उसका अन्तिम विकसित परिणति पारसी थियेटर्स में स्वीकार की है। ‘अकबरी दरबार’, ‘बलामा अब्दुल्ला युसुफ’ अली के ‘मध्यकालीन भारत का सामाजिक अवस्था’ तथा डा० नगेन्द्र के ‘भारतीय नाट्य साहित्य’^४ में भी इसी प्रकार के संकेत मिलते हैं। उपर्युक्त समा लेखकों ने १६ वीं सदी के इन्दरसभा व पारसी नाटकों को लोक-नाटकों की परिणति

१- डा० बासुदेव नन्दन प्रसाद-‘भारत-भूत’ का नाट्य साहित्य और रंगमंच शोधसन्ध, पटना विश्वविद्यालय, १९५६, पृ० १७५

२- पृ० २३६-४०

३- पृ० ४७-४८

४- पृ० ४०८

के रूप में स्वीकार किया है। श्याम परभार के अनुसार अवध के नवाब वाजिदअली शाह के समय तक कृष्णलीला का उद्गम शृंगार अपनी उच्चैःखलता का पराकाष्ठा पर पहुँच चुका था। अनात ने इस विवृत नाट्य परम्परा का प्रतिनिधित्व करते करते हुए इन्दरसमा का रचना को जिसे आगे पारसियों ने विकसित किया^१। डा० सोमनाथ गुप्त ने कृष्ण के जीवन से सम्बन्धित लालाओं को उस गीति नाट्य परम्परा का जाँद रूप माना है, जिसे प्रणाली पर अनात की 'इन्दरसमा' ठिठा गई। यद्यपि दोनों के वातावरण में आकाश-पाताल का अन्तर है^२। डा० रणधीर उपाध्याय व रामबाबु सक्सेना ने रास के लिए रहस्य शब्द के प्रयोग का मान्यता को स्वीकार किया है। रास का अतिशय लोकप्रियता से प्रभावित होकर अवध के अन्तिम नवाब वाजिद अली शाह ने रहस्य के जल-से शुद्धाकार। इसके लिए उन्होंने ओक निपुण नट रहे - स्वयं निर्देशन-भार को संभाला व राधाकृष्ण का रहस्य जिसे कि नवाब ने नाटक का संज्ञा दी है-- एक लास से अधिक रूपों में तैयार कराकर सन् १८४३ में हज़ुरबाग में अभिनीत किया। वाजिदअली शाह का रहस्य परम्परा का प्रभाव अनात की 'इन्दरसमा' (१८५३ ई०) पर भी परिलक्षित होता है, जिसके कारण प्रमोद लेखक का सम्बन्ध वाजिदअली शाह से जोड़ दिया गया है^३। रामबाबु सक्सेना ने उर्दू नाटकों में संगीत एवं नृत्य की प्रधानता इन्हीं रहस्य मण्डलियों के प्रभाव के परिणाम स्वरूप माना है।

४४. ये सभी आलोचनाएँ उद्भव की अपेक्षा लोक-नाटकों के कलागत प्रभाव को लेकर की गई हैं और इनका प्रभाव आलोच्य रंगमंच पर 'इन्दरसमा' के माध्यम से स्वीकार किया गया है। इन्दरसमा का वाजिदअली शाह से सम्बन्ध उसकी लोकप्रियता व प्रभाव की प्रतिक्रिया का अध्ययन तत्सम्बन्धी अध्याय में किया जा चुका है। यहां इतना ही अध्ययन पर्याप्त होगा कि इन्दर समा ने लोक-नाटकों के कलागत प्रभाव को कहाँ तक ग्रहण किया व परवर्ती रचनाओं पर उसके प्रभाव का प्रतिफलन किस रूप में हुआ?

१- भारतीय लोक साहित्य, पृ० १७५

२- डा० सोमनाथ गुप्त--हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास, तु० सं०, १६५१, पृ० १३

३- डा० रणधीर उपाध्याय-- हिन्दी और गुजराती नाट्य साहित्य का तुलनात्मक अध्ययन, प्र० सं०, १६६६, पृ० २८

४- राम बाबु सक्सेना-- हिन्दी आफ उर्दू लिटरेचर, प्र० सं०, १६४०, पृ० ३०८

४५. पारसियों के इस क्षेत्र में प्रवेश से पूर्व उनके समाज नाटक अथवा रंगमंच सम्बन्धी आदर्शों का पूर्णतः अभाव था। नाट्य-रचना के रूप में लोक-नाटक व उन्दरसभा आदि कुछ कृतियाँ अवश्य उपलब्ध थीं, किन्तु मनोरंजन पर अधिक आग्रह होने के कारण उनमें कथा-संगठन, चरित्र गांभायें व वस्तु-शिल्प का कोई महत्त्व नहीं दिया गया था। नृत्य-संगीत का बहुलता ही लोक-रंजन के लिए पर्याप्त समझा गई। यही कारण है कि न केवल लोक-नाटकों में वरन् 'उन्दरसभा' में भी नृत्य संगीत के अतिरिक्त कुछ नहीं मिलता। रंगशिल्प व मंच सज्जा का दृष्टि से जन-रंगमंचों का स्वरूप पूर्णतः घरेलू प्रकार का था। उनके विपरीत जैजो कम्पनियों ने वैज्ञानिक साधनों व रंगमंचाभूषण तकनीक से सम्पन्न एक पूर्ण रंगमंच का हमरेखा प्रस्तुत का। पारसी व व्यावसायिक मनोवृत्ति के थे। जदोनों स्थितियों का संयोग करके अपनी स्थिति को सुदृढ़ बनाने के विचार से उन्होंने रंगमंच जैजो नाटकों से व नृत्य संगीत लोक नाटकों से ग्रहण किया। दोनों के समुचित संयोग से ही प्रेक्षकों को रसमग्न कर अपना उद्देश्य प्राप्ति में वे सफल हो सके। किसी भी नई धारा के लिए पूर्व प्रचलित परम्परा से एकदम अलग हटना सम्भव नहीं है। भले ही वह उसके रूप को आगे जाकर कितना ही परिवर्तित कर ले। आलोच्य थियेट्रिकल कम्पनियों ने भी इसी प्रथा का अनुसरण किया। यही कारण है कि दोनों के वातावरण में इतना वैविध्य दृष्टिगत होता है।

व्यावसायिक रंगमंचीय नाटकों का पृष्ठभूमि

४६. साहित्य व्यक्त की व्यक्तिगत अनुभूतियों की अभिव्यंजना है--यह सत्य है। लेकिन ये अनुभूतियाँ निराधार नहीं होतीं, वरन् अपने युग के समाज तथा तत्कालीन परिस्थितियों के संघर्ष व सम्बन्ध से विनिर्मित होती हैं। अतः किसी युग के साहित्य की सम्यक् विवेचना के लिए उसके ऐतिहासिक विकास की पृष्ठभूमि का अध्ययन अनिवार्य है। आलोच्य रंगमंचीय नाटकों में कलात्मकता की अपेक्षा सामाजिकता का अधिक आग्रह उस युग का ही प्रभाव है जिसका बोझ-सा अध्ययन यहाँ आवश्यक प्रतीत होता है।

४७. १८ वीं शताब्दी ईसवी भारतीय इतिहास में विकास की कृताब्दी कही जाती है। सुलतान पारसपरिक युद्ध-विग्रह व उन्दराय शक्ति

के अभाव में नष्टप्रायः हो रहे थे । सन् १४९८ में वास्को डिगामा के भारत-आगमन से पुर्तगाल के साथ भारत के व्यावसायिक सम्बन्ध प्रारम्भ में हो शुरू हो चुके थे । उस समय डच, फ्रांसीसी व युरोपियनजातियों ने भी व्यापार-व्यवसाय के उद्देश्य से भारत में प्रवेश किया । उन लोगों के आगमन के समय मुगल शासन-व्यवस्था अपनी अन्तिम सार्सें ठे रही थी । प्रारम्भ में उन युरोपियनजातियों का उद्देश्य विशुद्धतः व्यावसायिक था । औद्योगिक क्राान्त के पलटवः व कल-कारखानों की वृद्धि से युरोपियन पुंजीपतियों को विदेशी मालों का आवश्यकता थी । भारत का धन-धान्यपूर्ण स्थिति में उन्हें इसके अधिक अवसर दृष्टिगत हुए । किन्तु देश की राजनैतिक अस्तव्यस्तता व सम्राटों के परस्पर संघर्ष व विग्रह से उद्भूत देश का अनिश्चयात्मक स्थिति ने उन्हें राज्य के प्रलोभन में डाल दिया । उत्काशन परिस्थितियों का अशुचित लाभ उठाकर ये जातियाँ मूल उद्देश्य के साथ ही राजनैतिक सत्ता के अपहरण के लिए प्रयत्नशाली हुई । चारों जातियों में सत्ता के लिए संघर्ष हुआ । अधिक नीति कुशल व व्यावहारिक बुद्धि सम्पन्न होने के कारण जेजो सफल रहे । सन् १७५७ के प्लासी युद्ध में जेजों की महान विजय हुई । १७६४ ई० के बक्सर युद्ध ने उन्हें बंगाल बिहार का राज्य दे दिया । १७५७ ई० का कुटनातिपूर्ण संघर्ष लार्ड क्लाइ तथा उलहीजों की साम्राज्यवादी नीतियों से पोषित होकर १८५७ ई० के गदर में अपनी पूर्णता को पहुँच गया जब कि भारतीय राजाजों, नवाबों तथा सेनानायकों को पराजित कर के जेजों ने यहाँ की सत्ता प्राप्त कर ली । भारत जेजों के अधीन होकर ब्रिटिश साम्राज्य का एक अंग हो गया ।

४८. जेजों का शासन भारत के लिए अविनाशक था ।

न केवल राजनैतिक मान सम्मान खूब-खूसरित हुआ, वरन् उस देश से कच्ची सामग्री लै जाकर उसके स्थान पर विदेशी सामग्री के आयात ने भारतीय ग्रामीणों को नष्ट कर दिया । सांस्कृतिक व्यवस्था तथा सामाजिक जीवन की उदात्त परम्पराओं पर कुठाराघात ने सारे देश को निरीह, विषम और दरिद्र बना दिया ।

४६. लेकिन दूसरी ओर इसी विदेशी शासन के फलस्वरूप देश में नव जागरण व पुनरुत्थान का नई नेतृता का जन्म हुआ। रेल, तार तथा डाक-व्यवस्था व यातायात के साधनों के फलस्वरूप सारा देश राजनैतिक एकता के सूत्र में बंध गया। बम्बई, कलकत्ता, मद्रास के बन्दरगाहों द्वारा विदेशों से व्यापारिक सम्बन्ध के कारण पश्चिमी सम्पर्क ने भारतीयों को नई दृष्टि दी। नई सांस्कृतिक संस्थाओं, शिक्षा प्रणाली, प्रेस पत्रकारिता आदि के फलस्वरूप रक्तन्त्र भाषा तथा साहित्य का महत्व सिद्ध हुआ, जिससे अतृप्त होकर भारतवासी भी प्राचीन साहित्य के अध्ययन में अतृप्त हुए। उन्हें अपने यशस्वी अतीत का गला बला और वे उसका पुनर्स्थापना की तलाश करने लगे। सन् १८५७ की राज्यक्रान्ति इसी राष्ट्रीय जागरण की भूमिका थी जो अंग्रेजों द्वारा दबाए जाने पर भी भीतर ही भीतर सुलगती रही तथा सामाजिक नेतृता व सुधारों के मार्गों के पाकर स्वतन्त्रता संग्राम के रूप में प्रज्वलित हो उठी। इस नई नेतृता के प्रेरक स्रोत निम्नलिखित थे--

एशियाटिक सोसायटी का बंगाल

५०. सर विलियम जोन्स (१७४६-१७९४ ई०) ने एशिया के साहित्य, कला विज्ञान और प्राचीन इतिहास को अपने अध्ययन का विषय बनाकर सन् १८०३ में एशियाटिक सोसायटी का बंगाल का स्थापना की तथा उसके हाथ एक समारोह में ग्रीक व लैटिन की सापेक्षाता में संस्कृत भाषा की श्रेष्ठता का प्रतिपादन किया। उन निष्कर्षों ने जहाँ अन्य विदेशी विद्वानों को संस्कृत के अध्ययन की ओर प्रेरित किया वहाँ भारतवासियों में भी गौरव की अद्भुति के साथ आत्मविश्वास का संचालन किया और उन्हें अपने प्राचीन साहित्य व संस्कृति के अध्ययन की ओर अभिमुख होने की प्रेरणा दी।

नई शिक्षा-पद्धति

५१. अंग्रेजों के भारत-आगमन से पूर्व देश में संस्कृत तथा फारसी की शिक्षा का यदुकिंचित् प्रबन्ध था। अंग्रेजों ने अपने प्रशासकीय स्थायित्व व उद्देश्यों की पूर्ति के लिए एक नई शिक्षा पद्धति का आरम्भ किया।

सन् १८०० ई० में बंगाल में फोर्ट विलियम कॉलेज का स्थापना के साथ सा शिक्षा का सुत्रपात हुआ था जिसके प्रसार में लार्ड मैकाले का विशेष हाथ था । ईसाई मिशनरियों ने भी अपने धर्म के प्रचार के लिये अनेक मिशनरी स्कूल खोले जिनमें अंग्रेजी के माध्यम से शिक्षा देने का प्रबन्ध था । सा शिक्षा के प्रसार के लिये १८१७ ई० में 'कलकत्ता बुक सोसायटी' बंगाली बुक सोसायटी' का स्थापना हुई । सन् १८२३ में आगरा कॉलेज, १८३० के लगभग दिल्ली व बोरो कॉलेज, १८२० में बम्बई का नेटिव स्कूल बुक और नेटिव स्कूल, १८२५ में नेटिव एजुकेशन सोसायटी, १८४० में बम्बई का नेटिव बोर्ड आगत एजुकेशन, १८२७ में कॉन्फिन्सटन इंस्टीट्यूट का प्रारम्भ हुआ । सन् १८२० में शिक्षकों के शिक्षार्थी 'बु विनायक सोसायटी फॉर बंगाली फामिल स्कूल' निर्मित हुआ । १८२३ ई० में पाब्लिक इंस्ट्रक्शन कमेटी का निर्माण हुआ । इन सब संस्थाओं द्वारा देश में अंग्रेजी भाषा और साहित्य के प्रचारको प्रोत्साहन मिला । सन् १८५४ में बार्डरुड की शिक्षा योजनाओं के अनुसार भारत के कई गांवों में सरकारी स्कूल खोले गए, प्राचीन शिक्षा पद्धति के अनुसार चलने वाली शिक्षा संस्थाओं का वाधुनिकीकरण किया गया व कामाण वर्नाकुलर स्कूल, ईंग्लो वर्नाकुलर, हाई स्कूल, कॉलेज व यूनिवर्सिटी इन पांच सोपानों में शिक्षा को वर्गीकृत किया गया । १८५७ ई० में बम्बई, मद्रास व कलकत्ता विवरवाक्मालय, १८६० ई० में लाहौर मेडिकल कॉलेज, १८६४ ई० में केनिंग कॉलेज लखनऊ तथा मुस्लिम ईंग्लो ओरियण्टल कॉलेज, अलोगढ़ स्थापित हुए । १८८२ ई० में लाहौर तथा १८८७ में अलाहाबाद विश्वविद्यालय बूले । इन सभी उच्च शिक्षा संस्थाओं में अंग्रेजी ही शिक्षा का माध्यम था जिससे निकले हुए भारतीय जीवन के प्रति एक विशिष्ट दृष्टिकोण लेकर अस्तित्व हुए । इस नवीन शिक्षा ने प्राचीन सभ्यता व संस्कृति के प्रति अनुराग पैदा कर के जहां संस्कृत के अनेक ग्रन्थों के भाषान्तर तथा अन्वय प्रस्तुत किए तथा यथार्थवादी दृष्टिकोण का विकास करके देश की उन्नति के अवसर प्रदान किए वहां कुछ अंग्रेजी शिक्षित व्यक्ति उसके अ-य प्रभाव में पश्चात्य सभ्यता और संस्कृति के पुजारी हो गए । कुछ ही मी ही अन्त में तो सिद्ध है कि इससे भारतीयों को नई दृष्टि मिली ।

प्रेस और पत्रकारिता

५२. शिक्षा का प्रसार, साहित्य की उन्नति तथा नवान् राष्ट्रीय भावनाओं के प्रचार-प्रसार का प्रेस से अभिन्न सम्बन्ध है। इस मुद्रण-कला का आरम्भ श्री ब्रिटेन्स (१७५०-१८३०) के द्वारा किया गया था जिन्होंने १७८७ ई० में सर्वप्रथम एंग्लो-इंडियन में नागरी टाइप का निर्माण किया। सन् १८८५-८३ के मध्य भागवतगीता और 'हिन्दोपदेश' के जेजी प्रकाशन हुए। 'सि.ए. निश्चररियों' ने अपने धर्म के प्रचार के लिए बाइबिल के प्रकाशन हेतु मुद्रण कला को विशेष रूप से प्रोत्साहन दिया।

५३. सन् १८३५ से पूर्व पत्रकारिता पर जेजों का स्कापिपल्य था। उनके उद्देश्यों का परिपूरत में ह। पत्रों का प्रकाशन होता था। सर चार्ल्स मैटकाफ ने यूरोपिय ज्ञान-विज्ञान से भारतीयों को परिचित कराकर उन्हें ब्रिटिश साम्राज्य का अंग बनाने के अपने कूटनीतिपूर्ण उद्देश्य से १८३५ ई० में एक ऐक्ट बनाकर प्रेस को स्वतन्त्रता प्रदान की जो १८८० ई० में लार्ड लिटन के कर्निगुलर प्रेस ऐक्ट से खान ली गई। १८५७ ई० के गदर में स्वातन्त्र्य संबंधी मनोभावों तथा शासकों के प्रति रोष का अभिव्यक्ति के कारण इस पत्र-प्रकाशन का स्वतन्त्रता का अपहरण हुआ था जो १८८० ई० में लार्ड रिफन के 'प्रेस ऐक्ट' से पुनः प्राप्त हो गई।

५४. काल गजट, इण्डियन गजट, कलकत्ता गजट व बंगाल हरकारा जादि अन्य लोक पत्रिकाओं द्वारा देश में नवान् भावों व विचारों को प्रोत्साहन मिल रहा था। ये सभी पत्र-पत्रिकाएँ जेजी में निकलती थीं, जिनका साधारण जनता तक पहुँचना कठिन था। इस वस्तु रिपति को भांप कर भारतीय नेताओं की यह आवश्यकता महसूस हुई कि हिन्दी को इन पत्रों का माध्यम भाषा बनाया जाए। इसी तथ्य के परिणामस्वरूप ३० मई सन् १८२६ को पण्डित कालकिशोर के सम्पादकत्व में कलकत्ते से सर्वप्रथम साप्ताहिक हिन्दी पत्र 'उदय' प्रकाशित हुआ। १८२६ ई० को 'काबूत', जून १८४४ ई० को 'कादस अहवार' तथा जून १८५४ को हिन्दी का प्रथम दैनिक समाचार 'सुधा वर्षण' निकला। इसके पश्चात् तो हिन्दी पत्र, १८७७ ई० में 'मित्र विज्ञान', १८७७ ई० में 'हिन्दी प्रदीप', १८८१ में 'आनन्द कादम्बिनी', १८८७ ई० में 'नागरी प्रचारिणी' .

पत्रिका' व १९०० ई० में 'सरस्वती' आदि बहुत सी पत्रिकाएँ प्रकाशित हुईं। सुझा कला के कारण पुस्तकों का प्रकाशन सुगम हो गया। इन समाचार-पत्रों पत्रिकाओं व पुस्तकों ने ज्ञानवृद्धि के साथ राष्ट्रीय भावनाओं के पोषण व प्रसार में सहयोग देकर नवोत्थान के लिए स्थायी पृष्ठभूमि का निर्माण किया।

सामाजिक तथा सांस्कृतिक सुधार सम्बन्धी आन्दोलन

५५. उपर्युक्त विवेचना से स्पष्ट है कि पार्श्वगत्य शिखा, उसके बुद्धिवादी दृष्टिकोण, प्रेस, पत्रकारिता, वैज्ञानिक आविष्कार व नव विचारों के सम्पर्क के फलस्वरूप देश में एक नई चेतना को स्थायित्व मिला। इसी का प्रतिकूलन १९वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में लोक सामाजिक व सांस्कृतिक आन्दोलनों में हुआ। इन समस्त गतिविधियों का मुख्य ध्येय धर्म व समाज से परम्परावाद, दुराग्रह व कुरातियों का उन्मूलन करके स्वस्थ सामाजिक विचारों की प्रतिष्ठापना करना था। ब्रह्म समाज, आर्य समाज, धियोसोफिकल सोसायटी, रामकृष्ण मिशन, सोशल रिफार्म कमेटी व इण्डियन नेशनल कांग्रेस ने समाज सुधार की इन प्रवृत्तियों को प्रेरणा दी।

५६. सुधारवादी आन्दोलनों का सूत्रपात सर्वप्रथम बंगाल के ब्रह्म समाज द्वारा हुआ। सन् १८२८ में राममोहन राय द्वारा स्थापित यह संस्था मूलतः धार्मिक था जिसका उद्देश्य धर्म शिक्षित भारतवासियों में धर्म के विशुद्ध रूप के साथ धार्मिक सहिष्णुता की भावना को जागृत करना था। केशवचन्द्र सेन तथा महर्षि देवेन्द्रनाथ ठाकुर इसके प्रमुख अनुयायी थे, जिन्होंने सेन-तथ-महर्षि देवेन्द्रनाथ-ठाकुर-के समुच्चयादी संस्कृति के अनुमोदन के साथ सामाजिक क्षेत्र में बाल विवाह, सती प्रथा, तथा पर्दा प्रथा का खण्डन किया तथा स्त्री शिक्षा को प्रोत्साहन दिया। लेकिन प्रस्तुत समाज का प्रभाव बंगाल की सीमाओं में ही विशेष रूप से रहा।

५७. भारतीय नवोत्थान का विशुद्ध दृष्टिकोण हमें आर्य समाज आन्दोलन में विशेषरूप से मिलता है। इसकी स्थापना स्वामी दयानन्द सरस्वती ने सन् १८७५ में बम्बई में की थी, किन्तु उसकी शाखाएँ प्रशाखाएँ शीघ्र ही लाहौर व उत्तरप्रदेश में प्रसारित हो गईं। धार्मिक क्षेत्र में स्वामी जी ने कर्मकाण्डों

व ग्रन्थविश्वार्थों का उन्मूलन व वेदों का भ्रष्टता का उद्घोष करके वैदिक धर्म का पुनरुद्धार किया। अनेकों हिन्दुओं को अपनी शुद्धिकरण प्रक्रिया से विजातीय करने से रौका। सामाजिक क्षेत्र में बाल विवाह व बहु विवाह का निषेध, विधवा विवाह का समर्थन स्वदेशी प्रचार, गौरवा तथा रत्ना शिक्षा का प्रसार किया। नारा को उसका अपना सर्वोच्च स्नान दिलाने में रत्नामं जा का योगदान महत्वपूर्ण है। शिक्षा के क्षेत्र में गुरुकुल प्रणाली को प्रश्रय दिया व हिन्दी को राष्ट्रभाषा घोषित करके संस्कृत के साथ ही हिन्दी का प्रचार किया।

५८. १८९१-९५ में अमेरिका के न्यूयार्क नगर में मैकम ब्लैकटर्क और कर्नेल जलकोट के द्वारा थियोसाफिकल सोसायटी नांव रखी गई। १८९६-९० में भारत आकर उन्होंने मद्रास के निकट अडियार में एक संस्था की स्थापना की। १८९३-९० में आमतो स्ना बिसेंट अपने भारत आगमन के पश्चात् प्रधान संवाहिका के रूप में संस्था से संबंधित हो गई। इस संस्था का मुख्य उद्देश्य प्राचीन ज्ञान गरिमा व गौरव का गुणगान करना था। प्राचीन के महात्म्य से देश-प्रेम का भावनाओं के पोषण के साथ ही कुरीतियों का उन्मूलन करके सामाजिक सुधारों को भी इसमें पर्याप्त कद दिया।

५९. रामकृष्ण परमहंस द्वारा स्थापित रामकृष्णमिशन का विकास स्वामी विवेकानन्द (१८६२-१९०२) के सहयोग से हुआ, जिन्होंने शिकागो के विश्वधर्म सम्मेलन में भारत की आध्यात्मिक भ्रष्टता का संज्ञाप किया। देश को एक नई स्फूर्ति दी। धार्मिक समन्वय व समाज तथा राष्ट्र की निःस्वार्थ सेवा को आध्यात्मिक साधना का प्रमुख आधार स्वीकार करके स्वामी जी ने हिन्दु धर्म के पुराने गौरव को आधुनिक युग की नवीन पृष्ठभूमि पर स्थापित किया।

२५२५)

६०. सोशलरिफार्म कमेटी अपने उद्देश्य में पूर्णतः सामाजिक थी व समाज-सुधार के हेतु ही स्थापित हुई थी। गोपालकृष्ण गोखले बजस्टिस रानाडे इसके प्रमुख प्रचारक थे। प्रतिवर्ष इस संस्था की एक बैठक होती थी जो

बाद में इण्डियन नेशनल कांग्रेस के अधिवेशनों के साथ होने लगे।

६१. १८८५ ई० में स्थापित इण्डियन नेशनल कांग्रेस प्रमुखतः एक राजनैतिक संस्था के तौर पर जिसका उद्देश्य आन्दोलनों में सक्रिय भाग लेकर स्वराज्य व स्वतन्त्रता प्राप्त करना था। सामाजिक सुधारों के बिना स्वतन्त्रता व स्वराज्य का कोई अर्थ नहीं - इस सत्य का अनुभूति होने पर महात्मा गांधी जैसे उसके प्रमुख कर्णधारों ने समाज-सुधार के रचनात्मक कार्यों को और विशेष ध्यान दिया।

नाटक और समाज-सुधार

६२. उपर्युक्त सांस्कृतिक आन्दोलनों ने देश की सुप्त आत्मा को जागृत किया। राष्ट्रीय परम्पराओं के नवीन मूल्यांकन के साथ सामूहिक चेतना को गति प्रदान की। नाटककारों पर भी आन्दोलनों की इस गतिविधियों का पर्याप्त प्रभाव पड़ा। सुली वाल्टरों से अपने समाज की विकृतियों पर दृष्टिपात करने के साथ ही उन्होंने उसके पुत्तालन की चेष्टाएं कीं। प्रस्तुत प्रबन्ध का विषय नाटकों की प्रारम्भिक स्थिति से सम्बन्धित है। यही कारण है कि इसमें कलात्मक सौन्दर्य से अधिक हमें नाटककारों की सामाजिक चेतना का जाग्रह अधिक मिलता है जो उनके अपने युग की देन है। यह चेतना कभी तो किसी पात्र के माध्यम से और कभी नाटक की भूमिकाओं के माध्यम से व्यक्त की गई है। नाटक चाहे पौराणिक हो अथवा ऐतिहासिक सब में इसी सामाजिकता की प्रधानता है। संयोजन की विशिष्ट प्रतिभा के अभाव में काल-भेद के कारण इसी उपर्युक्त तथ्य के फलस्वरूप आलोच्य नाटकों में अनेक असंगतियाँ व दोष आ गए हैं। इनके कलात्मक सौन्दर्य को अन्विष्ट नहीं की जा सकती। प्रश्न है, उसके प्रस्तुतिकरण की शैली का? वह किसने स्थूल व सुदम रूप में अभिव्यक्त हुई है? इसका विवेचन आगे के तत्सम्बन्धी अध्यायों में किया गया है।

अध्याय -- २

-०-

पारसी रंमंच का इतिहास

पारसी रंगमंच का इतिहास

१. पारसी नाटक कम्पनियां कब और किन परिस्थितियों में आविर्भूत हुईं ? अपना रूप ग्रहण करती व विकास पथ पर अग्रसर होती हुई किन फंफावातों में फंसकर काल कवलित हुईं ? इन प्रश्नों के समाधान में जाने से पूर्व मन में सहज-प्रेण कुछ अन्य तथ्यों की जानकारी के प्रति औत्सुक्य उत्पन्न होता है जिनका अन्ततः इन्हीं प्रमुख प्रश्नों से सम्बन्ध है । पारसी वस्तुतः कौन थे ? उनका नाटक कम्पनियों से क्या सम्बन्ध रहा ? क्या पारसी नाटक कम्पनियों से क्या तात्पर्य है या इससे किस अर्थ-बोध की उपलब्धि होता है आदि आदि ? पूर्व प्रश्नों के उत्तर से पहले इन प्रश्नों का समुचित समाधान अव्यावश्यक है ।

२. पारसी प्राचीन ईरान के वासी थे । जिस प्रकार भारतवासी भारतीय नाम से सर्वत्र ज्ञातप्रायः हैं , उसी प्रकार अपना मातृभूमि परशिया के कारण ये लोग भी पारसी नाम से विख्यात हो गए^१ । किन्तु इस संज्ञा से किसी जाति अथवा धर्म का अर्थबोध नहीं होता । धर्म की दृष्टि से ज़रथुस्त्र मत को मानने वाले व अग्निपूजक रहे हैं जिनका कि कभी अपना स्वतन्त्र राष्ट्र व वैभवपूर्ण इतिहास, सम्यक्ता और सम्पन्न संस्कृति थी । राज्यशक्ति की दृष्टि से भी इनका महत्त्वपूर्ण स्थान था । प्रत्येक दृष्टि से ये अपने समय के एशियाई राष्ट्रों के अग्रज रहे । किन्तु यह वैभवपूर्ण कतिपय उसी समय से हिन-भिन्न होना प्रारम्भ हो गया जब कि ईसा पूर्व ६३३ वि० में सलीफ ओमार के आदेश पर ईरान पर

१- थियेटर इन द ईस्ट, पृ० ७३

' Parsis were religiously refugees from Persia, hence the word persi. '

मुसलमानों का सर्वप्रथम आक्रमण हुआ । इसके पश्चात् तो सफलताओं-असफलताओं के मध्य उनकी आक्रामक प्रवृत्तियों का काला बबली निरन्तर ईरान पर उस समय तक छाई रही, जब तक कि उन्होंने ईरान को अपने इस्लाम धर्म की अखण्डता में सम्मिलित नहीं कर लिया । यह का मुख्य कारण ही इस्लाम धर्म का प्रसार था, जैसा कि सम्राट यकदेज्जद के राज दरबार में उपस्थित मुस्लिम दल के अध्यक्ष नोमन मेकरान ने अपने वागमन कारणों के उत्तर में स्पष्ट किया है^१ । यह धार्मिक प्रवृत्ति ही निरन्तर मिलने वाली पराजयों में उन्हें वह अनुपम उत्साह और कल प्रदान करता रहा, जिससे उत्साहित होकर वे एक दिन अपना लक्ष्य प्राप्ति में सफल हो सके ।

३. मुस्लिम आक्रान्ताओं की विजयोपरान्त ज़रयुस्त्रियों के लिए अपने धर्म का रक्षा दुष्कर हो गई व तलवार के भय से उन्हें बरबस ही परधर्म को अंगीकृत करने के लिए बाध्य होना पड़ा । किन्तु कुछ धर्म मीरु अपने धर्म की सुरक्षा के विचार से सैरसान के पहाड़ी ज़ाकों में जा बसे । एक हजार वर्ष तक के शान्तिपूर्ण जीवनयापन के पश्चात् आक्रान्ताओं की रक्त शोषित तलवारों का सौज के कारण उन्हें यह शान्ति स्थल भी छोड़ना पड़ा । तदुपरान्त जोरमस द्वीप में कुछ समय रहने के पश्चात् अपनी धार्मिक मान्यताओं के कारण अपना मातृभूमि को सदैव के लिए छोड़ कर उस स्थान पर जाने को बाध्य होना पड़ा जहाँ उन्हें धर्म पालन की स्वतन्त्रता हो और वे सुखपूर्ण जीवन व्यतीत कर सकें । सब धर्मों की समानता में विश्वास रखने वाले भारत में उन्हें विकास के अधिक अवसर दृष्टिगत हुए । अतः बाब से १३०० वर्ष पूर्व के 'किस्तार संजान' के

१-दौसामाई फाराम बी कारका-- हिस्ट्री आफ द पारसीज़, भाग १, १८८४, पृ० १५

'Allah commanded us, by the mouth of his Prophet to extend the dominion of Islam over all nations. That order we obey, and say to you. Become our brothers by adopting the Faith, or consent to pay tribute if you wish to avoid war.'

लेखक के मतानुसार दोस्रो द्वीप में आकर बस गए जो कि काठियावाड़ के दक्षिण में स्थित है। यहाँ इनका प्रवास उन्नीस वर्षों का अल्पकालीन अवधि तक ही रहा जो किसी भी दृष्टिकोण से महत्वपूर्ण नहीं कहा जा सकता। एक दौत्र में इसका योग अवश्य माननीय है। यहाँ रहकर ही पारसियों ने सर्वप्रथम भारतीयों की रीति परम्परा, धर्म और मान्यताओं के विषय में इतनी ज्ञान प्राप्ति कर ली थी कि आगे जब ईस्वी सन् ७१६ में उन्होंने संजान, जो कि दमन के २५ मील दक्षिण में है, को अपने स्थायी निवास स्थान के रूप में चुना तो वहाँ के राजा जादिराणा की शंकाओं का हिन्दुओं की मान्यताओं को ध्यान में रखते हुए वे मला भाँति समाधान करने में सफल हो सके। इस मान्यता के पीछे संरक्षण प्राप्ति की उनकी चिन्ता ही मुख्य आधार थी। इसी कारण राजा के सन्तोष के लिए सोलह सूत्रों में अपने धर्म का रूपरेखा के प्रस्तुतिकरण के साथ ही राजा के आदेशानुसार उन्होंने इस देश की भाषा और वेशभूषा को भी अपना लिया। इस प्रकार सम्राट की समस्त शंकाओं को निर्मूल करतें हुए पारसियों ने संजान को अपना स्थायी निवासस्थान बना लिया। इ. शताब्दियों के सुखपूर्ण जीवनयापन के पश्चात् ईस्वी सन् १३०५ में जब कि संजान पर मोहम्मद शाह और अलाउद्दीन खिलजी के आक्रमण प्रारम्भ हो गए उन्होंने यह स्थान छोड़ दिया।

४. अन्य प्रदेश में यत्र-तत्र बिखर कर भी पारसियों ने पश्चिमी समुद्र तटाय प्रदेशों को ही अपना मुख्य निवासस्थान बनाया। इन प्रदेशों में-है-अपनन में संजान के अतिरिक्त नक्सारी --जहाँ कि सर्वप्रथम ई०स० ११४२ में पहुँचे, सुरत-- ई०स० १४७८ में प्रवेश किया व बम्बई (ई०स० १६६८ से कुछ पूर्व) इनके प्रमुख केन्द्रस्थल रहे। बम्बई तो आज भी इनका मुख्य कार्यस्थल कहा जा सकता है।

५. ओरों के भारत-आगमन के साथ ही पारसी समुदाय के स्वर्णिम युग का आरम्भ हुआ । ओरों के सम्पर्क से इसमें उस क्रान्ति के बीच अंकुरित हुए, जिसने कि उस अल्पसंख्यक समुदाय को समृद्धि की बोटी पर पहुँचा दिया । इससे पूर्व का उनका कई शताब्दियों का इतिहास अन्धकारपूर्ण तो नहीं किन्तु अव्यवस्थित और घुमिल अवश्य रहा । इसका प्रमुख कारण था भारत की अव्यवस्थित दशा, जिसमें भारत पर अनेक आक्रमण हुए व विभिन्न विदेशी जातियाँ आधिपत्य के लिए संघर्षरत रहीं । इन संघर्षपूर्ण परिस्थितियों में शरणार्थी पारसियों को विकास के अधिक अवसर उपलब्ध न हो सके और वे कृषि-उद्योग के द्वारा ही जीवन यापन में संलग्न रहे । किन्तु ओरों के आगमन के पश्चात् उनके सामने विकास के अनेक रास्ते खुल गए ।

क्रान्ति युग

व्यवसाय

६. सोलहवीं व सत्रहवीं शताब्दियों में जब कि युरोपियन व्यावसायिक कम्पनियों ने भारत में प्रवेश किया तो अब तक कृषि व लघु उद्योग-वर्धों में संलग्न पारसियों में एक चेतना की लहर दौड़ी । विकास के स्वर्ण अवसर देखकर वे भी इन व्यापारिक कार्यों में प्रवृत्त हो गए । यद्यपि उनका प्रवेश कमिशन स्टेण्ट और यहां के वासियों तथा विदेशियों के बीच मध्यस्थ के रूप में हुआ था किन्तु अपनी कुशाग्र बुद्धि, कार्य कुशलता व व्यापार-व्यवसाय में अपनी निपुणता के कारण शीघ्र ही इस क्षेत्र में उन्होंने अपने पैर जमा लिए । जतना ही नहीं बम्बई जाकर अपना स्वतन्त्र व्यवसाय प्रारम्भ कर दिया । आज तो वे यहां इस क्षेत्र के कर्जा ही नहीं प्राणाधार भी कहे जाते हैं ।

शिक्षा

७. अन्य जातियों के समान पारसी समुदाय अब तक अशिक्षा व रीति परम्पराओं के बाह्याडम्बर में कवरटेड है रहा था । व्यावहारिक बुद्धि कौशल और चातुर्य की उनमें कमी न थी, किन्तु शिक्षा और ज्ञान के मूल्य की

प्रतीति इन्हें यूरोपियों के सहयोग से ही हुई और इस क्षेत्र में 'बम्बई नेटिव स्कूलेशन सोसायटी' के द्वारा उनके सद्प्रयत्न प्रारम्भ हो गए। शिक्षा क्षेत्र में उनकी अद्भुत सफलताओं से शून्य न रहा ब सामान्य से लेकर उच्चस्तरीय व तकनीकी शिक्षा में वे अग्रणी रहे। यहाँ नहीं औजों द्वारा मिलने वाले सम्मान व उच्च उपाधियों के मोक्ता भी सर्वप्रथम पारसी ही थे। 'श्री जमशेद जी जीजीमार्ड' प्रथम व्यक्ति थे, जिन्होंने सन् १८४२ में 'नाइटहुड' (Knighthood) का सम्मान पाया।

स्त्री शिक्षा

८. किसी भी समाज की प्रबुद्ध चेतना का पता नारी के प्रति उसके दृष्टिकोण से चलता है। संकीर्ण मनोवृत्ति वाले जिन मुसलमानों और हिन्दुओं के बीच पारसी र्ज रह रहा था, उसपर अन्येसंकीर्ण विचारों की प्रतिच्छाया न पड़ती यह असम्भव था। युगानुसृत परिस्थितियों के अनुसार इस वर्ग ने भी अपनी स्त्रियों को बहारदीवारी में रखा। उसके लिए शिक्षा व स्वतन्त्रता का कुछ मूल्य ही सकता है, यह विचार ही उस समय उनके लिए बुद्धिम्य न था। किन्तु 'बाम्बे नेटिव' या 'स्लाफिन्सटन कालेज' के शिक्षा प्राप्त युवकों ने इस कमी को अनुभव करते हुए अपनी जाति के उत्थान में महत्वपूर्ण कार्य किया। दैनिक पत्रों, पत्र-पत्रिकाओं व भाषणों तथा अन्य लोक प्रयत्नों द्वारा उन्होंने अपने वर्ग की मनोवृत्तियों को उर्वर बनाया जिसकी प्रेरणा के फलस्वरूप 'स्टुडेण्ट्स लिटरेरी एण्ड साइंटिफिक सोसायटी' के निर्देशन में २२ अक्टूबर सन् १८४६ को चार पारसी गर्ल्स स्कूल अस्तित्व में आए। इसके आगामी वर्षों में तो पारसी समाज के नारी वर्ग ने भी साहित्य-विज्ञान वादि प्रत्येक क्षेत्र में अपनी अपूर्व बुद्धि क्षमता का परिचय दिया।

९. शिक्षा के साथ ही पत्र-^{पत्र}पत्रिकाओं के सम्पादन में भी पारसी अग्रणी रहे जिसने कि समाज में उद्बोधन व चेतना का मंत्र फुंका। अपनी भाषा होने के कारण केवल गुजराती ही उनके सहयोग से सम्पन्न नहीं हुई वरन् अंग्रेजी को भी इनका अपेक्षित सहयोग मिला। जहाँ गुजराती के प्रथम

पत्रे बम्बई समाचारों के प्रतिपादक श्री फारूख जी मेरवान जी नामक अप्रतिम प्रतिभाशाली पारसी सज्जन थे, जिन्होंने अनेक पत्रिकाओं का प्रतिपादन किया वहाँ अंग्रेजी पत्रे टाइम्स आफ इण्डिया का मैनेजर व प्रोपराइटर भी सर्वप्रथम इसी वर्ग का रत्न था ।

१०. सब तो यह है कि जीवन का कोई भी क्षेत्र पारसियों के सहयोग से वंचित नहीं रहा । भारत की सभी जातियों, उपजातियों, वर्गों व समुदायों में केवल यह वर्ग ही ऐसा था, जिसने मिलने वाले प्रत्येक साधन का लाभ उठाया । साहित्य व विज्ञान का कोई भी क्षेत्र भी जैसे वंचित न रह सका ।

पारसी और रंगमंच

११. पारसियों के इतिहास का इस संक्षिप्त मालक के पश्चात् प्रश्न उठता है कि अन्य साधनों से लाभान्वित होने व प्रसूतः व्यापार व्यवसाय में लगे इस व्यापारिक मनोवृत्ति वाले वर्ग का नाटक से क्या सम्बन्ध है जो कि साहित्य का एक अंग होने के कारण इनकी मनोवृत्ति का प्रत्यक्षतः विरोधी प्रतीत होता है ?

१२. पारसी रंगमंच वस्तुतः पश्चात्य रंगमंच की प्रतिच्छाया या उसके अनुकरण में उद्भूत रंगमंच है जो अंग्रेजों के भारत-आगमन के पश्चात् अस्तित्व में आया । व्यापारी के रूप में आए अंग्रेज जब यहाँ के शासनाधिकारी बन बैठे और उनके पांव भली भाँति जम गए तो इस वर्ग को मनोरंजन की आवश्यकता हुई, जिसकी पूर्ति के लिए इस सत्ताधारी ने कलकत्ता व बम्बई जैसे प्रमुख व्यापारिक केन्द्रों को चुना । यह सत्य है कि उनके इस प्रकार के प्रयत्न काफी समय पश्चात् उन्नीसवीं शताब्दी में समुचित रूप से स्थापित हुए जब कि सोलहवीं शताब्दी में ही इस अंग्रेज जाति ने देश के प्रांगण में प्रवेश पा लिया था । उस समय की ईस्ट इण्डिया कम्पनी के कर्मचारी बड़े मैदानों व विशालकाय कोठियों में अपने नाटकीय प्रयोगों से ही सन्तुष्ट थे, जो कभी अपनी छात्रणियों में ही मनोरंजनात्मक साधन

छुटाने में संलग्न था। अधिकारी वर्ग अपने पूर्ववर्ती अधिशासकों के नाटकीय प्रदर्शनों से प्रसन्न था, किन्तु समय की गति के साथ यह वर्ग पुर्तगालियों व मुगल दरबारों के पारसी नाटकों में रमान रह सका। उसे अपने सम्पत्ता व संस्कृति से सम्बद्ध प्रदर्शनों की आवश्यकता हुई और उस दृष्ट्यापूर्ति के लिए उसने अपने अभिनय किए। डा० अब्दुल अलीम नार्मा ने अपना पुस्तक में सन् १८०६ से १८५५ तक के अन्तराल में होने वाले प्रयोगों के विवरण इस प्रकार दिए हैं।

सन् १८०६ से १८५५ तक

१- सन् १८०६ से १८१४	-- १६ दिन
२- सन् १८१५ से १८२५	-- ३२ दिन
३- सन् १८२६ से १८३५	-- ४४ दिन
४- सन् १८४६ से १८५५	-- ५७ दिन

१४६ दिन -- ५० वर्ष

१३. स्पष्ट है कि पचास वर्षों में जेम्सों ने केवल १४६ दिन अपने अभिनय किए। इतनी लम्बी काल अवधि के विचार से ये अभिनय काफी न्यून है। नाटकों के लिए रंगमंच की आवश्यकता से इतना तो सहज ही अनुमान लगाया जा सकता है कि इस काल - अवधि में निश्चित रूप से किसी एक रंगमंच व रंगमंचन का अवश्यमंच निर्माण किया गया होगा, जहां कि उनके अभिनय सुगमतापूर्वक हो सके। यह अनुमान अस्त्य और निराधार भी नहीं है, क्योंकि जेम्स हालस कि पुस्तक 'बाम्बे एण्ड वेस्टर्न इण्डिया' में हमें 'कच्चा थियेटर' के नाम से एक रंगमंच का विवरण मिलता है जो पुरानी बम्बई ग्रीन के पास सन् १७५० में निर्मित हुआ था। नष्टप्रायः होने पर सन् १७७७ व १८३० में इसका दो बार पुनः निर्माण किया गया, किन्तु सन् १८३३ में यह पूर्णतः काल कबलित हो गया।

१४. पारसियों के इस क्षेत्र में पदार्पण करने से पूर्व जेम्सों के नाटकीय अभिनयों के लिए 'कच्चा थियेटर' के अतिरिक्त अन्य और भी रंगमंचन बम्बई में निर्मित हुए थे यथा ग्रांट रोड के उत्तर विभाग में स्थित

‘रॉयल थियेटर’ जयवा माटुंगा में निर्मित ‘जार्टिलेरा - थियेटर’ । कहा जाता है कि सन् १८२० में बम्बई के गवर्नर सर मारण्ट स्टुवर्ट स्लफिन्सटन बम्बई वासियों के साथ इस थियेटर में ‘मिस जेन हर टोनस स्णु द पैल्लोके’ देखने आए थे । इससे यह तथ्य स्वयं सिद्ध है कि यह रंगभवन १६ वीं शताब्दी के आरम्भ में ही तैयार हो गया होगा । ‘रॉयल-थियेटर’ सन् १८४२ में योरोप से आने वाली किसी नाट्य मण्डली द्वारा निर्मित किया गया था , जिसे सन् १८५५ में एक धनाढ्य व सम्पन्न महाराष्ट्री श्री जगन्नाथ शंकर सेठ ने खरीद लिया । यही कारण है कि यह ‘शंकर सेठ थियेटर’ व ‘ग्रान्ट रोड थियेटर’ के नाम से भी प्रसिद्ध है । सन् १८६५ में सिनोरीटा वा उसकी पत्नी के आग्रह पर योरोप से आई अंग्रेज गायकों का टोली में से कुछ अंग्रेज सन्निवेशकों ने अपनी वस्तुपूर्व कला से थियेटर को एक महल के रूप में अमान्तरित कर दिया था ।

१५. बम्बई के जेन नाटकीय प्रयत्नों की सापेक्षता में कलकत्ता इस दृष्टि से अधिक सम्पन्न रहा । वहाँ इस प्रकार के प्रयत्नों के फलस्वरूप सन् १७४७ में ही ‘वील्ड फ्ले हाउस’ के नाम से सर्वप्रथम नाट्यगृह ठाठ बाजार के मध्य में स्थापित हो चुका था । सन् १७५७ के प्लासी युद्ध में ध्वंसप्रायः होकर यही रंगभवन युद्ध-क्षमन के पश्चात् पुनः निर्मित हुआ । इसके उपरान्त ‘दि कैलकटा और इंग्लिश थियेटर’ (सन् १७७६), ‘मिसिस बिस्टोज प्राइवेट थियेटर’ (सन् १७८६), ‘लैबेठफस इण्डियन थियेटर’ (सन् १८७५) आदि अनेक नाट्य-गृह अस्तित्व में आए ।

१६. उक्त नाट्य गृहों और अधिकांशतः इंग्लैण्ड से आई हुई कम्पनियों कम्पनियों ही अपने अभिनय करती थीं । इसके अतिरिक्त कुछ पुष्ट राष्ट्र-कलाओं में भी अंग्रेज यदा-कदा अपने नाटकीय प्रयोगों द्वारा मनोरंजन की सुप्ति में संलग्न थे जेन अंग्रेजी नाटकों व नाट्य प्रयोगों ने व्यापार-व्यवसाय में संलग्न पारसियों के मन में उत्साहियों से द्विपी उनकी कला-रुचि की प्रेरणा दी और इन्हें भी अपनी

परितृप्ति के लिये कुछ इसी प्रकार के मनोरंजनात्मक साधनों की आवश्यकता अनुभूत हुई। अस्तु अंग्रेजी नाटक कम्पनियों की अनुरूपता में इस वर्ग ने भी कुछ अवैतनिक अमेच्युर्स नाटक मण्डलियों की स्थापना की।

१७. धीरे-धीरे समय के विकास के साथ पारसियाँ ने इन्हें व्यापारिक रूप देकर इस क्षेत्र में अपूर्व सफलता प्राप्त की। अपने केन्द्र स्थान बम्बई में उन्होंने अनेक रंग-मन निर्मित किए- 'विक्टोरिया थियेटर' (१८७०), 'हिन्दी थियेटर' (१८७३ ई०), 'एलफिन्स्टन थियेटर' (१८७३ ई०), 'एसप्लेनेड थियेटर' (१८७६ ई०), 'गेयटी थियेटर' (१८७६ ई०), 'अल्फ्रेड थियेटर' (१८८५ ई०), 'बॉम्बे थियेटर' (१८८६ ई०), 'नोवेल्टी थियेटर' (१८७७ ई०), 'रोयल थियेटर' (१८६२ ई०) 'रिपन-थियेटर', 'त्रिवोली थियेटर', 'एडोल्फियर' इस वर्ग की ही देन है। इनमें से अधिकांश नाट्य-गृह ग्रांट रोड पर स्थित थे जिसके कारण वह समस्त क्षेत्र 'प्ले-हाउस' के नाम से ही लोकप्रिय हो गया। दूसरा केन्द्र-स्थल फोर्ट क्षेत्र था जहाँ ग्राण्ट रोड के समान ही अनेक रंग-मन थे। पारसी वर्ग के प्रयत्नों के कोई रूप आकार ग्रहण करने के पूर्व ही सन् १८४३ में स्थापित मराठियों की प्रथम 'हिन्दू ड्रामेटिक क्लब' अथवा 'सांगलीकर नाटक मण्डली' सौराष्ट्र और गुजरात में अपने नाट्य प्रयोगों द्वारा जन मन रंजन कर रही थी। किन्तु उसने इन नाट्य संस्थाओं की स्थापना में कोई महत्वपूर्ण प्रत्यक्ष योगदान नहीं दिया। हाँ, आगे नाट्य शिल्प व भाषा के रूप ग्रहण के सम्बन्ध में उसका योगदान अवश्य रहा, जिसकी चर्चा यथास्थान की जायगी। अतः यह निःसंकोच कहा जा सकता है कि पारसी रंगमंच अपने उद्भव के लिए पूर्णतः अंग्रेजी रंगमंच का ऋणी है।

१८. पारसी रंगमंच से क्या तात्पर्य है? अथवा उससे किस अर्थ-बोध की उद्बलम्बि होती है? इन महत्वपूर्ण प्रश्नों के सम्बन्ध में प्रारम्भ से ही अनेक शंकाएं उपस्थित की जाती हैं, जिनमें सर्वप्रमुख है कि क्या 'पारसी रंगमंच' शब्द अपने आप में पूर्ण और सार्थक है? नामानुसार इससे सम्पूर्ण अर्थ की अनुभूति होती है? या पारसियों का अपना कोई रंगमंच है? आदि। रंगमंच किसी जाति-विशेष का नहीं, भाषा विशेष का होता है, जहाँ उस भाषा की

की नाट्य-कला अभिनय के माध्यम से रूप ग्रहण करती है। बंगला, गुजराती, मराठी, उर्दू, हिन्दी, अंग्रेजी रंगमंचों के रूप हमारे सामने उपस्थित हैं। किन्तु अंग्रेज, हिन्दू व मुसलमान रंगमंच नाम की कोई वस्तु कम से कम साहित्य के अन्तर्णीत उपलब्ध नहीं। पारसी भी तो एक जाति ही है, जिनकी मा^{ही}बा प्रारम्भ में फरि परशियन व भारत आक्रमण के पश्चात् प्रमुखतः गुजराती^{ही} रही।

अतः गुजराती रंगमंच न कहकर इसे पारसी रंगमंच कहना किस सीमा तक समीचीन है? इसके उत्तर में इतना ही कहा जा सकता है कि मानव स्वभाव में प्रयत्न लाघव की प्रवृत्ति सर्वत्र ही कर्मशील रही है। अन्य विस्तृत क्षेत्रों की तो चर्चा ही क्या जब कि हम सामान्य बातलाप में भी पूर्ण शब्दों के स्थान पर उसके संक्षिप्त रूपों का ही प्रयोग करते हैं। 'पारसी रंगमंच' भी एक ऐसा ही व्यवहृत शब्द है, जिसमें प्रयत्न लाघव के साथ लक्षणा और व्यंजना -- इन दो साहित्य-शक्तियों के सहयोग से कृता और श्रुता दोनों ही अपने वांछित अर्थ की अभिव्यक्ति और अनुमति कर लेते हैं। केवल मात्र अभिधा की दृष्टि से यह शब्द अवश्य अपूर्ण कहा जा सकता है, जिसके निम्नलिखित कारण हो सकते हैं।

१६. पारसियों के द्वारा ही इस रंगमंच का बीजारोपण हुआ था। उन्हीं के सद् प्रयत्नों की छाया में ये नाट्य कम्पनियों आविर्भूत एवं विकसित हुईं। किन्तु साथ ही इस सत्य की भी अनदेखना नहीं की जा सकती कि अपने उद्भव और अवसान व मध्यकाल में केवल मात्र यह वर्ग ही संचालक नहीं रहा वरन् मराठी व गुजराती सज्जनों के साथ ही हिन्दू व मुसलमान जाति की महान आत्माओं ने भी इस रंगमंच के विकास में अप्रतिम सहयोग दिया जिसके बिना यह अपूर्ण रह जाता। शंकर ऐठ, डा० भाऊ दाजी, शंकर बापुजी त्रिलोककर जैसे महाराष्ट्री, रणछोड़ माई बा भी मंगदास माई इस बात के प्रमाण हैं।

२०. २- नाट्य-लेखक व नाट्य रचनाओं की दृष्टि से भी यही सत्य प्रस्फुटित होता है; बहमन जी नवरौजी काबराजी, अलेशक नवरौजी काबराजी आदि अन्य पारसी लेखकों की रचनाओं की तुलना में जागा हज 'कास्सीरी' राईस्याम 'कथावाचक', नारायण प्रसाद 'बैताब', किशनचन्द 'जैबा' तुलसीदास 'लैबा' आदि हिन्दू व मुसलमान लेखकों की रचनाएं न केवल अधिक संख्या में वरन्

कला-सौष्ठव और सौन्दर्य की दृष्टि से भी अधिक सफलता के साथ जनदृष्टि के समक्ष आईं व समाहित हुईं।

२१. नाट्य विषय की दृष्टि से भी इसी सत्य का आभास मिलता है। प्रारम्भ में अल्प पारसी समुदाय, उनकी कुरीतियाँ, बुराईयाँ, उनके परिष्कार व वर्ग-चेतना के प्रबुद्ध उद्बोधन तक ही कृतिकारों का दृष्टि निक्षेप रहा। शाहनामा, अवेस्ता व ईरानी कथाएँ ही उनके विषय - संकलन के स्रोत रहे। किन्तु समय के विकास के साथ-साथ यह संकुचित और सीमित परिधियाँ धीरे-धीरे टूटती गईं और रचनाकारों ने सम्पूर्ण भारत पर दृष्टिपात किया। उसकी दुर्दशा का अंकन करते हुए समस्त समाज के उद्बोधन के लिए मनोरंजनात्मक सूत्रों को एकत्रित करके अभिव्यक्ति के लिए उन्होंने इस प्रचलित लोकप्रिय रंगमंच का आश्रय लिया, उसको आधार रूप में चुना।

२२. अभिनय के क्षेत्र में यद्यपि दादामाई सौराबजी पटेल, कुंवरजी सौराब जी नाजर, दादामाई रतन जी डूडी जहांगीर जी पैस्तन जी संभाता व सौराब जी मेरवान जी बालीबाला आदि कुछ पारसी ऐसी अविस्मरणीय भूमिकाएँ कर गए हैं जो कि आज अलम्य हैं, किन्तु उस क्षेत्र में गुजरात की भोजक व नायक जाति व मुसलमान तथा हिन्दू किसी भी दृष्टि से पीछे नहीं हैं। मास्टर मोहन, मास्टर मगवानदास, जयशंकर सुन्दरी, मास्टर फिदा हुसैन, मास्टर निसार की अभिनय कला भी उतनी ही प्रशंसनीय हुई जितनी कि उक्त पारसी अभिनेताओं की। और यह सब इसी रंगमंच की पैम है।

२३. केवल उपर्युक्त क्षेत्रों में ही नहीं, वरन् रंगमंच से सम्बन्धित सभी कलाओं में पारसियों के अतिरिक्त सभी जातियों ने पूर्ण सहयोग दिया। विदेशियों के सहयोग से भी यह रंगमंच वंचित नहीं रहा। जर्मन पेंटर क्रोच, इटालियन व पेंटर सीरोनी, और रुवा की कला आज तक-स्मरणीय है। मिस मैरी कैटन की अभिनय कला ने तो काफी समय तक इस रंगमंच को सजीव रखा।

२४. इन सब तथ्यों से प्राप्त निष्कर्षों परान्त भी एक-एक रंगमंच को जिसके पोषण एवं विकास में केवल एक वर्ग का ही नहीं, वरन्

कई जातियाँ एवं वर्गों का योगदान रहा हो उसे केवल एक के आधिपत्य में रखकर 'पारसी रंगमंच' के नाम से सम्बोधित करने का मुख्य कारण यही था कि पारसी इसके प्रारम्भिक स्थापक एवं संचालक थे। उन्होंने ही भारतीयता की अनुपमता में अंग्रेजों से गृहीत इस रंगमंच को विकास-मार्ग पर अग्रसर किया था, जिसमें बाद में उनकी व्यापारिक एवं व्यावसायिक मनोवृत्ति से प्रेरित होकर अन्य जातियाँ ने भी अपना सहयोग दिया। पारसी रंगमंच वस्तुतः एक व्यावसायिक रंगमंच है जिसमें किसी व्यापारिक प्रवृत्ति की प्रधानता है, किसी जाति विशेष की नहीं। अतः पारसी जाति की सापेक्षता में इस रंगमंच का मूल्यांकन न केवल भ्रामक बल्कि इसके महत्त्व को फुठलाना है।

२५. पारसी रंगमंच का इतिहास लगभग एक शताब्दी (१८५३ ई० से १९३५ ई० तक) का इतिहास है। सन् १८५३ में उद्भूत होकर १८३५ ई० में काल कवलित होने वाली इन नाटक कम्पनियों कम्पनियों के इतिहास की अध्ययन की सुविधा व सुगमता के विचार से (१) ऐतिहासिक व जैम्ब्युर्स (२) तथा वैतनिक व व्यावसायिक इन दो श्रेणियों में विभाजित किया जा सकता है।

जैम्ब्युर्स पारसी नाटक कम्पनियाँ (१८५३ ई० से १८९३ ई० तक)

२६. पिछले पृष्ठों में स्पष्ट किया जा चुका है कि पारसियों में प्रारम्भ से ही वह तीव्र वैस्तव्य और जिज्ञासा प्रवृत्ति थी, जिससे प्रेरित होकर उन्होंने उपलब्ध समस्त साधनों से पूर्णतः लाभान्वित होने की चेष्टा की। अंग्रेजों द्वारा उपस्थित रंगमंच भी उनकी इस मनोवृत्ति से बच नहीं सका। इसी से प्रेरित होकर उसके अनुकरण में पारसी युवकों ने कुछ नाट्य-संस्थाओं की स्थापना की^१। ये सभी संस्थारं व्यापार व्यवसाय में संलग्न उस समय के धनाढ्य और

१- 'थियेटर इन दि ईस्ट', पृ० ७२ --

^१ 'From the outset they retained a sense of their western origins, however, and when the British came, they were the first Indians to become westernized. Naturally they quickly responded to the new kind of theater the British introduced.'

माननीय पुरुषों के सहयोग से स्थापित की गई थीं, जिनका उद्देश्य एकमात्र मनोरंजन था और जो इसकी पूर्ति के लिए अपनी कलात्मक अभिरुचि से प्रेरित होकर दिन के समय अपने सामाजिक और पारिवारिक उत्तरदायित्वों का निर्वहण करते हुए रात्रि के खाली समय में फरहल और नाट्य-प्रयोग करते थे। अस्तु उनके अध्ययन के समय व निम्न तथ्यों को ध्यान में रखना आवश्यक है :-

- १- अंग्रेजी रंगमंच के अनुकरण में उद्युक्त हुईं।
- २- इनका उद्देश्य मात्र मनोरंजन था।
- ३- वे सभी नाट्य संस्थाएं 'रात्रि' क्लब थीं।
- ४- तथा अल्पकाल में ही नष्ट हो गईं।

२७. इस प्रकार के प्रयत्नों के फलस्वरूप अस्तित्व में आने वाली मण्डलियाँ में सर्वप्रथम व सर्वप्रसिद्ध हैं 'पारसी नाटक मण्डली' है जो पतन और उत्थान के मध्य अपने अस्तित्व के लिए काफी संघर्षरत रही। किन्तु ये सब संघर्ष इसके व्यावसायिक इतिहास की कड़ियाँ हैं। अपने अंतर्गत रूप में इसका जीवन पन्द्रह वर्ष की छोट्टी से काल सीमा में समाया हुआ है।

२८. श्री चन्द्रवदन मेहता ने प्रस्तुत नाटक मण्डली का जन्म १८५८ ई० में माना है जो निराधार और तर्कहीन है, क्योंकि २६ अक्टूबर १८५३ में इसके प्रथम नाटक 'रुस्तम जाबुली और सोहराब' की अभिनय तिथि का विवरण 'रास्तगोफ़तार' पत्र में मिलता है। निश्चय ही अक्टूबर १८५३ में इसकी स्थापना हुई होगी। नाटक मण्डली के स्थापक थे : श्री फाराम जी गुस्ताद जी दलाठ उर्फ 'फ़ुलु बुल' जिनके सहयोगियों व अन्य कार्यकर्ताओं में पेस्तन जी बनजी माई मास्टर, नाना माई रुस्तम व जी राणीना, दादा माई रडीयट, मंवेरशा मेहरबान जी, भीखा जी ल० मुस, कावस जी होरमस जी हाथिराम व कावस जी गुरगीन आदि अन्य सदस्यगण थे। अपनी गतिविधियों के सम्यक् संचालन कफ व निरीक्षण के लिए इस मण्डली ने सन् १८५३ में दादा माई मंवेरजी,

१- चन्द्रवदन मेहता--'बाँव मठरिया' भाग २, गाण्डीय साहित्य मंदिर, सुरत

सरशैव जी नशरवान जी काना, बरदेशरफाराम जी मुस, जहाँगीर जी बरजौर जी बच्छा, डा० पाऊदाजी आदि गृहस्थों की एक परामर्शदात्री समिति निर्मित की जिसके निर्णय समस्त मण्डली के लिए मान्य होते थे ।

२६. इस मण्डली ने अपने १५ वर्ष के कार्यकाल में जिन नवीन नाटकों का अभिनय किया उनका संक्षिप्त विवरण इस प्रकार है--

१- 'रुस्तम बाबुली और सौहराब' - नाटक से ही मण्डली के नाटकीय जीवन का प्रारम्भ हुआ जिसका सर्वप्रथम प्रयोग २६ अक्टूबर सन् १९५३ को हुआ । नाटक के संगीत संयोजक थे उस समय के सर्व प्रसिद्ध नाट्यकार कैलाश नवरोजी काबरा जी जिन्होंने रंगमंचीय नाटकों में संगीत को स्थान दिलाने में महत्वपूर्ण योग रखा है । शनिवार १२ नवम्बर १९५३ व बुधवार ८ फरवरी १९५४ को इसके पुनः प्रयोग हुए । लेकिन मूल नाटक के साथ प्रत्येक प्रयोग में भिन्न प्रहसन प्रस्तुत किए गए । कालबाद्वी पर स्थित छल-सुपचपुर्बक व्यक्तियों की घड़ी गायब कर देने वाला 'धनजीगर' नामक दुष्ट षड़ीसाज व वैद्या के प्रेम में परिवार के वैभव व सम्मान को लुटाने वाले विशासी धनाढ्य 'तीतीराम' को प्रहसनात्मक कथा के रूप में प्रस्तुत करके इस पारसी समुदाय ने जिस प्रबल सामाजिक चेतना का आभास दिया निःसंदेह वह सराहनीय है ।

२- 'शियावदानों जनम तथा सकावलाऊन हमशेर बहादुर' नाटक सर्वप्रथम ६ मई १९५४ को अभिनीत हुआ व २० मई १९५४ को इसका दूसरा प्रयोग किया गया ।

३- 'फठाण सिफरीज़ तथा दीवान गोलू और अलाउद्दीन तथा बानुजुलैला' का प्रथम अभिनय शनिवार १६ सितम्बर १९५४ को हुआ ।

४- 'किंज कमरौज औटायरुण्ट जोहाक' नाटक सर्वप्रथम १४ सितम्बर १९५४ को रखा गया जिसका कि दूसरा प्रयोग ११ नवम्बर १९५४ को हुआ ।

५- 'जोहाक जने करीद्न' - (२५ नवम्बर १९५४)

६- 'बादशाह करैद्न वास्तान' (२७ फरवरी १९५५) यह नाटक 'उठाङगीर' सुरती नामक प्रसिद्ध प्रहसन के साथ लगभग बारह बार अभिनीत हुआ ।

७- 'रुस्तम बाबुली' (२६ अप्रैल १९५५) नाटक के साथ 'धन जी गरक' नामक प्रहसन ही संलग्न था । यह नाटक लगभग तीस बार रंगमंच पर प्रस्तुत हुआ । किन्तु

इसके पश्चात् ढाई वर्ष तक कोई नया नाटक प्रस्तुत नहीं हो सका व पुराने नाटक ही मनोरंजन तृप्ति के अवलम्ब रहे ।

८- नादिरशाहन लाने (शनिवार २१ फरवरी १८५७) ।

९- १८५७ वह महत्वपूर्ण तिथि है जब कि इसने नाट्य सम्राट शेक्सपियर के लोकप्रिय नाटक 'टैमिंग ऑफ द श्रू' (Taming of The Shrew) को सर्वप्रथम गुजराती भाषा में प्रस्तुत करके पारसी रंगमंच के इतिहास में एक नई परम्परा का सूत्रपात किया और जिसे अंतर्जनिक व वैतनिक दोनों ही प्रकार की नाट्य संस्थाओं ने बड़े ही मनोयोग पूर्वक अपनाकर शेक्सपियर के साहित्य से सामान्य जनता का परिचय कराया । प्रस्तुत नाटक अत्यधिक लोकप्रिय हुआ और पारसी नाटकमण्डली को पुनः २८ अप्रैल १८५८ को केवल स्त्रियों के लिए इसका अभिनय करना पड़ा ।

१०- 'कॉमेडी ऑफ एरर्स'-(५ दिसम्बर १८५७) शेक्सपियर का यह नाटक गुजराती में ही प्रस्तुत किया गया था ।

११- 'एक औरत सरी-सबूरी' (शनिवार ३० मार्च १८५८)-नाटक के साथ हिन्दी 'हाकेमोनी हाके माई' प्रहसन भी प्रस्तुत किया गया था ।

१२- 'मर्चेंट ऑफ वेनिस' (२७ नवम्बर १८५८) शेक्सपियर के इस नाटक के साथ 'देशी पन्तुजिर्वा' कॉमिक स्वतन्त्र रूपेण अभिनीत हुआ ।

३०. 'पारसी नाटक मण्डली' की अग्रतः सफलता ने अपने वर्ग के अन्य सदस्यों को उत्प्रेक्षा की और इसी अभिप्रेक्षा के फलस्वरूप के कारण क्रमानुसार अस्तित्व में आने वाली नाट्य संस्थाओं में 'जौ राशिदियन नाटक मण्डली' सर्वप्रथम है । यह १८५६ में निर्मित हुई । इस सम्बन्ध में शंकर उपस्थित करना निर्मूल होगा । क्योंकि इसका नाटक 'फिरंगी जौ देशी राज बच्चे नौ सहावते' 'सुस साधना' 'नांतरा' प्रहसन के साथ शनिवार ६ जनवरी १८५८ को सर्वप्रथम अभिनीत हुआ जिसका विवरण रास्त गोफ्तार में उपलब्ध होता है । १ मई १८५८ को इसकी द्वितीय प्रयोग भी प्रस्तुत किया गया ।

२- स्टुडेण्ट्स क्लब्स क्लब (१८५८)-- प्रथम नाटक 'रोमियो क्लैबलिट' गुजराती भाषा व ईरानी वैशमुषा में सर्वप्रथम शनिवार ११ सितम्बर १८५८ को प्रस्तुत किया गया । थोड़े से रूपान्तर और सीमित परिवर्तनों के साथ

१६ अक्टूबर १८५८ में नाटक पुनः अभिनीत हुआ ।

३- 'जैटलमेन पारसी और अमेच्युर्स क्लब' (१८५८) प्रथम नाटक 'राजा महिपाल को चन्देरी एण्डि 'सोमवार २१ नवम्बर १८५८ को लिखा । शेक्सपियर का 'ट्वैल्थ नाइट और वाट यू विल' (Twelfth Night or what you will) ने भी सर्वप्रथम इसी कम्पनी के रंगमंच पर रूप ग्रहण किया था ।

४- 'पारसी स्टैज प्लेयर्स' (१८५९)

५- 'पारसियनों द्वारा अपने को गुजराती गायेण नाटक मण्डली' (१८६०) -- केवल गीतों को नाट्य रूप में प्रस्तुत करने वाली यह नाटक मण्डली नसबान जी की रॉब जी आप-कल्याण द्वारा सन् १८६० में स्थापित की गई थी, क्योंकि प्रथम नाटक जिसका कि नाम ज्ञात नहीं हो सका । १४ जनवरी १८६० को अभिनीत हुआ था ।

६- 'पोर्तुगीज नाटक टोली' (१८६०) -- प्रथम नाटक 'जोन आफ बार्की' २१ दिसम्बर १८६० को अभिनीत हुआ ।

७- 'ओरीयण्टल एलफिन्स्टन क्लब' (१८६१)

८- 'दि एलफिन्स्टोनियस क्लब' (१८६१) -- प्रथम नाटक 'अलर्का स्टि' 'श्रीमान जी' प्रहसन के साथ ३० अक्टूबर १८६५ को लिखा ।

९- 'दि पारसी मिनिस्ट्रल्स कम्पनी' (१८६५) - प्रथम नाटक 'गरमागरम बट्टाणा जय्या काकावाल' ८ मई १८६५ को अभिनीत हुआ । यह अंग्रेजी नाटक 'दि हॉट पीस एण्ड अंकल पीस' (The Hot Piece and Uncle Piece) से अनुवादित था ।

३१. इन नाट्य मण्डलियों के अतिरिक्त 'अमेच्युर्स ड्रामैटिक क्लब', 'ओरीयण्टल' नाटक मण्डली, 'बैरोनैट नाटक मण्डली' 'क्लबर्ट नाटक मण्डली', 'शेक्सपियर नाटक मण्डली', 'दि बोलन्टियर्स क्लब', 'एलफिन्स्टन अमेच्युर्स क्लब', 'पारसी विक्टोरिया बापेरा ड्रूप' आदि अन्य अनेक नाटक मण्डलियाँ अस्तित्व में आईं । किन्तु ये सभी अंतर्गतिक व अमेच्युर्स संस्थाओं के रूप में थीं, जिनका उद्देश्य यशोपाजन अथवा अर्थोपजीविका न होकर केवल मात्र मनोरंजन की तृप्ति था ।

१- डा० बनबीभाई न० पैस्ता 'पारसी नाटक तत्त्वानी तबारीत', १९३१, पृ० २-३

३२. उपर्युक्त सभी नाटक मण्डलियों ने अधिकांशतः

रेक्सपियर व अन्य अंग्रेजी नाटकों तथा शाहनामा व जैस्ता से ही अपने कथासूत्रों का चयन किया था। अध्ययन की सुविधा के लिए अंग्रेजी और गुजराती के भाषा विभेद से इन मण्डलियों को दो भागों में विभाजित कर सकते हैं--

(१) वे नाट्य-संस्थाएं, जिन्होंने मात्र अंग्रेजी भाषा के नाटकों का अभिनय किया।

(२) वे संस्थाएं, जिन्होंने गुजराती भाषा में अपने नाट्य प्रयोग किए।

इस प्रकार का विभाजन अधिक तर्कसंगत और मौलिक नहीं है, क्योंकि नाटक मण्डलियों ने दोनों ही भाषाओं में नाट्य-प्रयोग किए हैं। अतः उनके बीच इस तरह की सुनिश्चित विभाजक रेखा नहीं खींची जा सकती। यहाँ केवल सुगमता के विचार से प्रमुख प्रयोगों के आधार पर ही यह विभाजन किया गया है।

३३. प्रथम वर्ग के अन्तर्गत 'बोरीजिनल एलफिन्सटन' ने अधिक महत्वपूर्ण स्थिति ग्रहीत की। इसने अधिकांशतः अंग्रेजी नाटकों का ही अभिनय किया जिनमें 'Bengal-Tiger', 'Lovers Quarrels', 'Living Too Fast', 'Village Lawyer', 'Mock-Doctor', 'Bombastes Furioso', 'Taming of The Shrew', 'Thumping Legacy', 'Othello', 'Laying Valet', 'Illustrious Stranger', 'Our-Wife'

जादिनाटक अधिक लोकप्रिय हुए। हीरजी माई असपन्दीयार जी सभाता व बर वासुदेव के सहयोग से फाराम जी बमन जी ने सन् १८६१ में इस क्लब की स्थापना की थी, जिसके निर्देशक व व्यवस्थापक हेमिस्टन बैकन नामक एक अंग्रेज सज्जन थे। अंग्रेजी नाटकों को अभिनीत करने वाली दूसरी प्रसिद्ध नाट्य मण्डली कुंवर जी सौराब जी नाजर की 'एलफिन्सटन ड्रामेटिक क्लब' की थी, जिसकी स्थापना सन् १८६१-६२ में डा० नसरवान जी नवरोजी पारख व डाक्टर बनजीशाह नवरोजी पारख के सहयोग से की गई थी। पैस्तन जी नसरवान जी बाढीया, डी०एन० बाढीया, मेरवान जी नसरवान जी बाढीया, धन जी माई मास्टर उर्फ पालकीवाला, माणिकशा पुरती इसके अन्य प्रमुख सदस्य थे। इस क्लब का उद्भव अमेच्युअर्स संस्था के रूप में अवस्थित हुआ था किन्तु धीरे-धीरे विकास की ओर मंजिलें तय करती हुई सन् १८७१ में एक वैतनिक अथवा व्यावसायिक संस्था के रूप में परिवर्तित हो गई तथा इसके नाटकों का संकलित परिवेश (केवल अंग्रेजी नाटक) काफी विस्तृत हो गया।
१- विस्तृत अध्ययन करने किया गया है।

३४. गुजराती भाषा के अपनाकर चलने वाली नाटक मण्डलियों ने विषय वस्तु के आधार स्रोत के रूप में अंग्रेजी नाटकों, शाहनामा तथा क्वेस्ता दोनों से ही अपने कथासूत्रों का ग्रहण किया। शेक्सपियर व अन्य नाटकारों का आधार पर विकसित होने वाले नाटकों में से कुछ तो पूर्णतः अंग्रेजी नाटकों के अनुवाद स्वरूप थे। 'जेंटिलमैन अमेच्युर्स क्लब' का 'ओथेलो' शेक्सपियर के 'ओथेलो' का एक ऐसा ही अनुवाद था, जिसकी भाषा यद्यपि गुजराती थी किन्तु पोशाक व दृश्य पूर्णतः शेक्सपीरियन काल का ही बोध कराती है। 'दी पारसी स्टैज प्लेस' का 'सर बर्ट्रान' नामक ट्रैजिक नाटक व 'गोरीजिनल जो राष्ट्रियन क्लब' का 'सिम्वेलीन भी इसी परम्परा के प्रमाण हैं। 'सिम्वेलीन' के साथ 'तैर बरसनी कन्या को ६५ वर्षना परण्या' नामक अनमेल विवाह दुष्परिणामों को प्रस्तुत करने वाले सामाजिक प्रहसन का भी अभिनय किया गया था।

३५. इसके विपरीत कुछ नाटक अनुवाद न होकर भी पूर्णतः अंग्रेजी नाटकों के आधार पर ही तैयार किए गए। 'पारसी विक्टोरिया आपेरा ट्रूप' का 'कडक कन्या ने व सीसेला परण्या शेक्सपियर के 'टैमिंग आफ दि शू' व 'हेन्रीमून' के आधार पर लिखा गया था। यह एक हास्य प्रधान व उद्देश्यपूर्ण नाटक था जिसमें स्त्री के समक्ष पतिव्रत्य एवं भ्रष्ट भाविष्णु होने का आदर्श प्रस्तुत किया गया था, साथ ही ज्वला कहीं जाने वाली नारी में उस क्लौकिक शक्ति का दिग्दर्शन कराया गया था, जिसके चल पर वह अपने कमटी और कुमारी पति को सत्पथ पर लाने में समर्थ होती है। मण्डली का दूसरा नाटक 'सुधरीली शीरीन' अर्थात् 'आसीर ठेकाणे बावी' आदेशर वैराम जी पटेल के द्वारा बुल्गर लीटन के 'लेडी आफ द लॉयन्स' (Lady of The Lyons) के आधार पर लिखा गया। 'पारसी विक्टोरिया आपेरा ट्रूप' एलकिन्सटन क्लब के स्थापक कुंवर जी सौराव जी नाबर के अधिपत्य में निर्मित हुई थी। अतः शेक्सपियर के नाटकों के प्रति उनके अनुराग की अप्रत्यक्ष प्रभाव इस मण्डली पर भी पड़ा।

३६. इन औद्योगिक नाटक मण्डलियों में से कुछ ने ईरानी कथाओं को अपने आधार ग्रन्थों के रूप में चुना। 'द पारशियन ओरियण्टल क्लब' या 'यम्मे-जद' शहरीयार 'अक्बा' डाउन फॉल ऑफ द पारशियन सम्पायर' इस क्षेत्र का लोकप्रिय नाटक है। कवि नाटक रचयिता है कवि रुस्तम ईरानी, जिन्होंने गुजराती के माध्यम से अपनी इस कृति का प्रस्तुतिकरण किया है। प्रोलोग (Prologue) बोलने की परम्परा का आरम्भ सर्वप्रथम इसी नाटक मण्डली के ब द्वारा हुआ। इसके 'रंगमंच पर प्रत्येक नाटक के अन्त में दो बालकों द्वारा प्रोलोग बोलने की परम्परा थी। उस प्रथा की बाद में कुछ वैतनिक कम्पनियों ने ब भी अपनाया।

३७. लेकिन इन सभी नाटक प्रयोगों की सार्वजनिकता में प्रधानता इन्हीं नाटकों की रही, जिनके विषय शहनामा, अवेस्ता व ओरिया नाइट्स से ग्रहीत थे। इसका कारण थी मातृभूमि से बिछोह की कसक जो इस वर्ग की सदैव बान्धोलित करती रहती थी। भारत आकर व विदेशियों के के बीच रहकर भी भारत आकर व विदेशियों के बीच रहकर भी अपनी सम्यता व संस्कृति उन्हें विस्मृत न हुई थी। उसी संस्कृति व देश के कुछ चित्र नाटकों के रूप में देखकर उन्हें एक प्रकार की आत्मतुष्टि होती थी। तथ्य उनके समक्ष था। अतः अधिकांश नाटकों में उन्होंने अपने यहाँ की कर्माँकियाँ ही ब प्रस्तुत की।

३८. सन् १८५३ में अपने उद्भव समय के पश्चात् १८६८ तक की परिस्थितियाँ इन औद्योगिक व वामेच्युर्स संस्थाओं के लिए पूर्णतः अनुकूल रही जितने उनके उद्देश्य की सुरक्षा अक्षुण्ण बनी रहीं। किन्तु अधिक समय तक यह स्थिति नहीं रही व सन् १८६८ में उन्हें अपने संस्थापकों की व्यापारिक व व्यावसायिक मनोवृत्ति का शिकार होकर 'विक्टोरिया नाटक मण्डली (१८६८) के रूप में व्यावसायिक धरातल पर उतरना पड़ा। इतने सब विवाद के उपरान्त डा० मानुषेज कुछ का 'यूरोपियन ड्रामेटिक क्लब' (१८५८ के लगभग) को प्रथम वामेच्युर्स नाटक मण्डली माना व इसके जन्म काल को पारसी रंगमंच के उद्भव का बीज सिद्ध करना विराधार और तर्कहीन प्रतीत होता है^१। यह सत्य है कि

१- डा० मानुषेज कुछ, 'भारतेन्दुयुगीन हिन्दी नाट्य साहित्य', पृ० २६३

‘जोराष्ट्रियन, (ज्युरेष्ट्रियन नहीं) नाटक मण्डली’ १८५८ में स्थापित हुई थी, किन्तु पूर्व विवरण से यह मली प्रकार स्पष्ट हो चुका है कि इस काल के पूर्व अक्टूबर १८५३ में ‘पारसी नाटक मण्डली’ द्वारा पारसी रंगमंच का बीजारोपण हो चुका था। ऊपर के तथ्यहीन मत के समान ही शुक्ल जी का यह मन्तव्य भी कि इस नाटक मण्डली के एक नाटक ‘फिरंगी और हिन्दुस्तानी तर्जें हुकूमत का म्वाजना’ (१८५८) के अतिरिक्त किसी अन्य नाटक कम्पनी का उल्लेख नहीं मिलता और १८६१ से सन् १८७० के बीच लगभग बीस नाटक कम्पनियां अस्तित्व में आईं-- सारहीन और निरर्थक है। इन सब पुश्तों के उत्तर पूर्व पृष्ठों में दिए जा चुके हैं। ‘जोराष्ट्रियन नाटक मण्डली’ का प्रथम नाटक ‘फिरंगी और हिन्दुस्तानी तर्जें हुकूमत का म्वाजना’ नहीं जैसा कि डा० शुक्ल का मत है, परन्तु ‘फिरंगी वाने देशी राजवन्नेनी सजावत’ है जो कि शनिवार ६ जनवरी १८५८ को सर्वप्रथम अभिनीत हुआ। पता नहीं डाक्टर साहब ने किस वाधार पर निष्कर्ष निकाला जब कि पारसी नाटक मण्डली को छोड़कर जोराष्ट्रियन के बाद ही सब मण्डलियां उद्भूत हुईं। इनकी सूची पूर्व पृष्ठों में दी जा चुकी है अतः उसकी पुनरावृत्ति यहाँ निरर्थक होगी। डाक्टर साहब का यह मत कि सन् १८६१ से १८७० तक की काल अवधि में समस्त अवतनिक संस्थाएं जन्मीं भी पूर्णतः उचित नहीं हैं, क्योंकि सन् १८६८ से ही हमें इन नाट्य संस्थाओं के संस्थापकों के व्यापारिक मनोवृत्ति के प्रमाण मिलने लगते हैं जिन्होंने नाटकों के प्रति जनता के सूक्ष्म अध्ययन जिसमें निश्चय रूपेण कुछ अधिक समय (१८६१-१८७० तक ही समय नहीं) लगा होगा के उपरान्त ही उसे व्योपजीविका का साधन बनाने का विचार किया होगा।

व्यावसायिक नाटक मण्डलियां

उद्भव और बालोचक

३६. कड़ी ही विभिन्न अनुमति होती है और आश्चर्य होता है, जब कि हिन्दी के छम्पुयाय! नाटक सम्बन्धी सभी बालोचनात्मक ग्रन्थों एवं

शोध ग्रन्थों में व्यावसायिक रंगमंच के उद्भव के सम्बन्ध में एक ही प्रकार की धारणा का पुष्टिकरण मिलता है। प्रायः सभी जालौचकों ने सन् १८७० को इस रंगमंच का जन्मकाल माना है व 'औरीजिनल थियेट्रिकल कम्पनी' को प्रथम वैतनिक नाटक मण्डली का श्रेय दिया है जिसके निर्माणकर्ता व संस्थापक के रूप में सैठ पैस्तनजी फन्स फारामबी का नामोल्लेख किया गया है^१। वसुदेव नन्दन प्रसाद ने अपने शोधग्रन्थ में इस विचारधारा से अलग हटकर कुछ नवीन तथ्यों को स्थापित किया है। आपके मतानुसार गुंवर जी सोराब जी नाजर की 'एलफिन्सटन ड्रामेटिक क्लब' (१८६०-६१) प्रथम व्यावसायिक नाटक मण्डली है व 'विक्टोरिया नाटक मण्डली' इसके पश्चात् अस्तित्व में आई। उपर्युक्त नाटक मण्डलियों की जन्मतिथियां यद्यपि सही प्रस्तुत की गई हैं, किन्तु व्यावसायिक रंगमंच के जन्मकाल के सम्बन्ध में ये धारणाएं सत्यता से कहीं दूर हैं। सन् १८६०-६१ में स्थापित होने वाली एलफिन्सटन कम्पनी जन्मकाल की दृष्टि से विक्टोरिया से (१८६७-६८ई०) पूर्ववर्ती अवश्य कही बन जा सकती है, किन्तु यहाँ इस सत्य को भुलाना उचित न होगा कि उद्भव के पश्चात् एक दशक तक उसकी कार्यविधि वैतनिक व अमेच्योर संस्था के रूप में रही व सन् १८७१ में उसने अपना रूप परिवर्तन करके वैतनिक क्षेत्र में प्रवेश किया। परिवर्तन का मुख्य आधार थी विक्टोरिया (१८६७-६८) व अल्फ्रेड थियेट्रिकल कम्पनी (१८७०ई०) की अमूर्तपूर्व सफलताएं। ये दोनों ही कम्पनियां उस समय व्यावसायिक मण्डलियों के रूप में कार्य कर रही थीं। उनकी कार्यवाहियों और सफलता से प्राप्त पैरर्णों,

१-(क) डा० मानुषेव शुक्ल-- भारतेन्दु युगीन नाट्य साहित्य, पृ० २६३

(ग) श्रीपति शर्मा- हिन्दी नाटकों पर पाश्चात्य प्रभाव, पृ० सं० १६६१, पृ० ४०६

(ङ) डा० लक्ष्मीसागर बाबू-- आधुनिक हिन्दी साहित्य, १९४८, पृ० २०३

(ई) डा० श्रीकृष्णदास -- हमारी नाट्य परम्परा, पृ० सं०, १९५६, पृ० ६०३

(उ) डा० वैदपाल सन्ना- हिन्दी नाटक साहित्य का जालौचनात्मक अध्ययन, पृ० ८८

(ऊ) दशरथ जोषा -- हिन्दी नाटक- उद्भव और विकास, दि० सं०, १९५४, पृ० ३४६

(ए) डा० श्रीकृष्णलाल -- आधुनिक हिन्दी साहित्य का विकास, वत० सं०, १९५२, पृ० २०३

२- वासुदेव नन्दन प्रसाद-- भारतेन्दु युग का नाट्य साहित्य और रंगमंच

प्रोत्साहन और प्रलोभन ने एलफिन्सटन को अवैतनिक से वैतनिक नाटक मण्डली बना दिया और उसने भी पूर्व कम्पनियों के आदर्शों का अनुकरण आरम्भ कर दिया । अतः एलफिन्सटन को प्रथम व्यावसायिक नाटक मण्डली मानना तथ्यहीन और निस्सार है ।

उद्भव और प्रेरक प्रवृत्तियाँ

४०. व्यावसायिक रंगमंच के इतिहास में उतरने से पूर्व एक प्रश्न उठता है कि वे कौन से मूल कारण थे जिन्होंने अमेरिक्स संस्थाओं के रूप को ब्र नष्ट करके उन्हें इस नए रूप में संगठित किया । उस दृष्टि से सोच करने पर निम्न तथ्य उबरदायी प्रतीत होते हैं--

- १- नाटकीय गतिविधियों के प्रति निरन्तर बढ़ती हुई जनरुचि ।
- २- पेटरिऑटिक फण्ड के लिए किए गए नाट्य प्रयोगों की अभूतपूर्व सफलता ।
- ३- पारसियों की व्यापार बुद्धि की उत्तेजना ।

४१. इस उत्पत्तिस्थक वर्ग ने प्रमुखतः अपनी जाति व वर्ग के कल्याण कार्य के लिए तथा विस्तृत क्षेत्र में देशहित के लिए प्रसार सामाजिक चेतना के आग्रह पर अनेक 'चेरिटी शो' किए । इन प्रयत्नों के अन्तर्गत कई बार नाट्य प्रयोग भी किए गए किन्तु कब कहां कौन सा नाटक हुआ इस विषय से संबंधित अधिक जानकारी उपलब्ध न हो सकने के कारण मैं कोई निश्चित विवरण प्रस्तुत नहीं कर सकती । फिर भी इस विषय में जो एक जो प्रमाण उपलब्ध है उनसे कुछ निष्कर्ष निकाले जा सकते हैं । २५ फरवरी सन् १८५५ के रविवार के 'रास्तगोफ़्तार' पत्र में एक ऐसा ही विवरण प्रकाशित हुआ था जो कि इस प्रकार है--

‘ पारसी नाटक

पेटरिऑटिक फंडका फायदेदा साधने

‘ पारसी नाटक मण्डली’ सत्ते सातों बामनी सेवा में बरब कर रहे हैं, के तेजी जातानों १२ बीं बारनो नाटक तारीख २७ मी फरवरी औं बार भीमने दीसो नरांतरौड ऊपरना घर मां नीचे जणा बेला लेल करी बतावशे --

बादशाह फरेदुनार दास्तान

औं साथे

के एक दल को संगठित करके शेक्सपियर के 'कॉमेडी ऑफ सरसी' नाटक को 'मुठ बूकनी हंसाहंस' के नाम से अभिनीत किया। यह शनिवार २२-१२-१९६७ व शनिवार ११-१-१९६८ को दो बार अभिनीत हुआ। नाटक का काफी सफलता मिली। जहांगीर जी पेस्तनजी संभाता ने शेक्सपियर के कॉमेडी नाटक 'मच रडो अवाउट नार्थ' के गुजराती 'पान्तर' सड़यो उंगर और कहाड़यो उंगर को मणल्ली का प्रथम नाटक सिद्ध किया है^१। यह सत्य है कि व्यापारिक नाट्य संस्था के रूप में त्रिकोटोरिया ने सर्वप्रथम इसी नाटक का अभिनय किया था, किन्तु पूर्ण इतिहास का दृष्टि से विचार किया जाए तो उसे पूर्व 'मुठ बूकनी हंसाहंस' का अभिनय ही बुका था।

४४. इस एक नाटक के उपरान्त प्रश्न उठा कि श्रेष्ठ अभिनेताओं के इस संगठन का क्या किया जाए? क्योंकि जिस निमित्त है ये सुसंगठित हुए थे उसकी पूर्ति हो चुकी थी अर्थात् 'पाटीट कसरतशाला' की आर्थिक दशा इस दल के सदस्यों से काफी संभल चुकी थी। समिति के एक सदस्य फाराम जी गुरस्ताद जी फारामराज जोशी की अनुपस्थिति से मृतप्रायः पड़ी अपना 'जेंटिलमेन अमेच्युस नाटक मणल्ली' को इस संगठन के द्वारा पुनर्जीवन देना चाहते थे। किन्तु उनके स्वार्थ की बलि वेदा पर इस दल की आह्वति बढ़ने से पूर्व ही कैरवशरू काबराजी ने एक स्वतन्त्र नाटक मणल्ली के रूप में इसकी स्थापना की उद्घोषणा करके इसे किसी एक व्यक्ति का स्वार्थवृत्ति का शिकार होने से बचा लिया। काबराजी की इस घोषणा ने मई १९६८ में रूप ग्रहण किया जब कि उस समय की घन सम्बन्धी स्थिति पर विचार करते हुए चार सदस्यों --

- १- दादामाई रतन जी वुंडी
- २- फाराम जी गुरस्ताद जी दलाल
- ३- होरमसजी मोदी
- ४- कावस जी नशरवान जी कौहीदारू

१- जहांगीर पं० संभाता -- मारी नाटकीयो अनुभव, १९१४, पृ० ३०-३१

को एक स्वतन्त्र नाटक मण्डली को रूप में स्थापित किया व भारत साम्राज्ञी महारानी विक्टोरिया के प्रति अपनी श्रद्धा व स्नेह के कारण अपना इस प्रथम वैतनिक नाटक मण्डली का नाम 'विक्टोरिया नाटक मण्डली' रखा ।

मण्डली की कार्यकारिणी समिति

४५. पचपन वर्ष की दार्ढ्यकालीन अवधि का उपभोग करने वाली इस सर्वप्रथम व सर्वप्रसिद्ध नाटक मण्डली का अपने नाटकीय इतिहास में अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान है । अपने कार्यकाल में इसके द्वारा किर गर नाट्य प्रयोग भले ही कुछ क्षेत्रों में पूर्ण सफल न हो सके हों किन्तु इस दृष्टि से उनका महत्व अवश्य माननीय है कि अन्य नाटक मण्डलियों के वे अनुकरणिय आदर्श थे । विक्टोरिया नाटक मण्डली के इतिहास के अध्ययन में यह ध्यान में रखना अत्यावश्यक है कि लगभग सभी नर प्रयोगों के श्रेय की अधिकारिणी यही नाटक मण्डली थी ।

४६. एक स्थायी एवं सुनिश्चित आधार पर कार्यकारिणी समिति का निर्माण भी विक्टोरिया का अपना प्रयोग था । इस समिति के निम्न निर्माणकर्ता केवलशु न० करबराजी थे जिन्होंने स्वयं सेक्रेटरी पद का उत्तरदायित्व ग्रहण करते हुए श्री विनायक जगन्नाथ शंकर सेठ-- समापति, पैस्तन जी धनजी माई मास्टर -- निर्देशक, डा० माऊदा जी, सौराबजी शापुर जी काली, लरशेद जी नशरवान जी कामा, लरशेद जी रुस्तम जी कामा, बरवैश्वर फाराम जी सुस्त, जहांगीर जी मेरवान जी फ्लाडर, मेरवान जी माणिक जी सेठ आदि बारह अन्य व्यक्तियों को भी इस समिति में सम्मिलित किया । इस समिति के परामर्श से ही कम्पनी की समस्त कार्यवाहियां परिचालित होती थीं ।

विक्टोरिया नाटक मण्डली के प्रथम नाटक

४७. डा० धनजीमाई मेहता, जहांगीर जी पैस्तन जी लंभाता दाराशा शियाबदा शरीफ व चन्द्रबदन मेहता -- इन सभी विद्वानों ने व्यावसायिक स्तर पर 'केजमनीजैह' को इस मण्डली का प्रथम नाटक सिद्ध किया है । किन्तु

१- डा० धनजीमाई न० मेहता-- पारसी नाटक तख्ताना तवारीख, १६३१, पृ० ८३

बम्बई के 'रास्त गोफ्तबार' में इस नाटक से पूर्व अन्य तीन नाटकों के विवरण मिलते हैं जो कि इस प्रकार हैं--

१- 'सहयो झंगर ओ कहाड्यो उंगर' -- शनिवार १६ मई १८६८ को सर्वप्रथम अभिनीत हुआ । यह शेक्सपियर के कामेडी नाटक 'मच सडो जवाउट नाथिंग' का गुजराती रूपान्तर था जो इस समय के स्कमात्र रोयल थियेटर में ईरानी वेशभूषणा में खिला । नाटक काफी लोकप्रिय हुआ व शनिवार तृतीय प्रयोग भी जनदृष्टि के समक्ष आया । नाटक की सफलता के ये स्पष्ट प्रमाण हैं । इन अन्य प्रयोगों में कॉमिक बदल दिया गया था व 'सावक साहनी साजवाला' प्रहसन प्रस्तुत किया गया ।

४८. इस एक नाटक के उपरान्त कम्पनी की कार्यकारिणी समिति ने ५ जुलाई सन् १८६८ को नाट्य लेखन के सम्बन्ध में एक विज्ञापन प्रकाशित किया जिसमें पसन्द की कसौटी पर खरी उतरने वाली रचना के लिये सौ रुपय का पुरस्कार भी घोषित किया गया था । 'सहयो झंगर ओ कहाड्यो उंगर' के पश्चात् खिलने वाले निम्नलिखित दोनों नाटक इसा उद्घोषणा के परिणाम थे--

२- ४९. 'करणि तैवो पार उतरणी' शनिवार २१ नवम्बर १८६८ई० को खिला । यह वाल्डर्स स्कॉट के अंग्रेजी नाटक 'ज्वान होब' (Juanho) का गुजराती रूपान्तर था । रूपान्तरकार थे उस समय के स्लफिन्सटन कालेज के वि विद्यार्थी स्वलजी जमशेद जी सौरी जिन्होंने अपनी रुचि की प्रेरणा पर इस पारसी गुजराती भाषा में रूपान्तरित किया था । प्रस्तुतिकरण के समय इसकी वेशभूषा पूर्णतः इंग्लिश थी । अंग्रेजी नाटक का आधार ग्रहण ही इसका मूल कारण था । नाटक के साथ मूल कथा से पूर्णतः स्वतन्त्र 'होरा जी ओ जर्धी जाफत उर्फ लगन तलाक़ो एक नवी दवारो' प्रहसन अभिनीत हुआ । शनिवार २८ नवम्बर १८६८ को नाटक का द्वितीय सफल प्रयोग हुआ ।

५०. तृतीय नाटक 'बन्दीखाने थी बाप ने झोड़ाबोनार बेटी' १६ जनवरी सन् १८६९ को खिला । पूर्व नाटक के समान यह भी एक पुरस्कार उद्घोषित नाटक था जिसका २३ जनवरी १८६९ई० को द्वितीय प्रयोग हुआ । इन दोनों ही प्रयोगों में मूल नाटक के साथ 'कुवेक डाक्टर' नामक प्रहसन संयुक्त था ।

५१. इन तानों ही नाटकों से कम्पनी को सम्यक् रूपेण जर्जलाम न हो सका । फलतः निराशा में डूबते उतरते मालिक कम्पनी को बन्द करने के विचार में थे कि कैसरी काबराजी ने उचित समय पर सहायता देकर मालिकों को एक नये मार्ग का दर्शन कराया । मृतप्रायः कम्पनी को उन्होंने नव स्फूर्ति दी । यह सहायता एक नए नाटक के रूप में थी जिसे स्वयं काबराजी ने 'बेजान मनीजह' के नाम से फिरदौसा के शाहनामे के आधार पर क कयाना भाषा में लिखकर तैयार किया था । प्रस्तुतिकरण में प्रभुत धनराशि व्यय हुई थी किन्तु नाटक की सफलता ने नाटकीय जगत में कम्पनी के उसल्ले हुए पावों को पुनः दृढ़ता से जमा दिया व निरन्तर विकास के लिए अवरोध मार्गों को खोल दिया । प्रस्तुत नाटक का नाटकीय जगत में कई दृष्टियों से महत्वपूर्ण योगदान रहा है जिसका संक्षिप्त अध्ययन यहां आवश्यक होगा --

वैशम्पना व यथार्थवादी दृष्टिकोण

५२. यदि वैशम्पनानुसार पात्रों की वैशम्पना रखी जाए तो यथार्थवादिता के कारण नाटक अधिक प्रभावपूर्ण व श्रौसम्यन् हो सकता है । पारसी जो अब तक अपने पात्रों की वैशम्पना के प्रति सज्ज नहीं थे तथा जिनके राजा महाराजा भी कुर्सी और कोच की गदियों के के कपड़ों से अपने राजकीय वैभव में बार चांद लगाते व कई-कई दृश्यों में चाहे वह महल का हो या जंगल का दृश्य एक ही अपरिवर्तित वैशम्पना में अभिनय करते थे उन्हें प्रथम बार यथार्थवादिता का बोध हुआ । ईरान देश की कथा से सम्बन्धित इस नाटक की परश्चिन्ना है उन्होंने पूर्णतः नए ढंग से तैयार करवाई जिनके 'नवा ईरानी और तुरानी लिबास' का विशेषण भी दिया गया । उनके इस प्रयत्न ने आगे के नाटकों के इस क्षेत्र में काफी प्रभावित किया ।

१- जहांगीर जी पैस्तन जी समाता के विचार उनके 'जुहान फघड़ी' नाटक में ।

देशी संगीत की संयोजना

५३. देशी संगीत के प्रति पारसी वर्ग प्रारम्भ से ही उदासीन रहा है। उनके पारिवारिक एवं सामाजिक जीवन में इस कला को सम्माननीय स्थान प्राप्त न था। संगीत प्रेमी हेय दृष्टि से देखे जाते थे। अपने वर्ग की अनेक कुरीतियों पर प्रहार करके उनका उन्मुलन करने वाले काबराजा ने इस क्षेत्र में भी सराहनीय कार्य किया। 'संगीत उज्जक मण्डली' की स्थापना व उसके द्वारा निःशुल्क संगीत शिक्षा का प्रचार करके, इस विषय पर अपने अनेक भाषणों व और उद्योगों द्वारा प्रस्तुत कला को प्रोत्साहन देकर उन्होंने उसको उचित स्थान दिलवाया। अन्यथा इस नाटक से पूर्व की स्थिति तो यह थी कि हिन्दु प्रेताओं का रुचि के विचार से नाटक के अन्त में दो बार गीत देना ही पर्याप्त समझा जाता था। काबराजी ने इस स्थिति को सुधारा व सर्वप्रथम 'बेज्जमनी-जेह' नाटक में बीच-बीच में परिस्थित्यानुसार गीतों की योजना करके एक नई परम्परा का सूत्रमात किया। प्रस्तुत नाटक के गीतों को तैयार किया था उस्ताद इम्दाद खान ने। वाद्य यन्त्रों में केवल सारंगी और तबल को ही स्थान दिया गया था। हारमोनियम का प्रवेश बाद में हुआ।

परिवारों के लिए अभिनय

५४. अब तक पारसी कम्पनियों के अभिनय केवल पुरुष वर्ग के लिए ही होते थे जिनमें स्त्रियों का प्रवेश निषिद्ध था। स्त्रियों के लिए लोकप्रिय नाटकों के विशेष अभिनय ही किए जाते थे। विक्टोरिया ने सर्वप्रथम इस नाटक द्वारा परिवारों के लिए अपने प्रयोग किए जिनमें केवल दम्पति प्रवेश कर सकते थे -- केवल स्त्री या केवल पुरुष नहीं। नाटक की सीनरियां पूर्णतः नई तैयार की गई थीं जिनके निर्माणकर्ता इटालियन पेंटर सीरोनी थे।

५५. नाटक यद्यपि पूर्णतः निर्दोष और बुद्धिरहित नहीं था किन्तु अभिनय की दृष्टि से इसे अद्भुत सफलता मिली। 'गुरगिन' तथा 'कौबाद' का अभिनय करने वाले कावस जी होरमस जी तथा सुरेश जी बालीवाला 'कावस' जी 'गुरगिन' व 'सुरेश कौबाद' के नाम से ही लोकप्रिय हो गए। इन्होंने सब विवरण

के पश्चात् पूर्ण नाटक की दृष्टि से इसे विक्टोरिया के प्रथम नाटक का श्रेय देना अनुचित न होगा। इस एक नाटक से कम्पनी को इतना बर्ब लाम हुआ कि उसने ग्रांटरोड पर 'विक्टोरिया थियेटर' नाम से अपनी स्वतन्त्र नाटकशाला का निर्माण प्रारम्भ करा दिया।

५६. 'बैरन मनीज' की वस्तुपूर्व सफलता से उत्साहित कम्पनी बालिकों के आग्रह पर काबराजा ने किरदोसी के शाहनामा के आधार पर विक्टोरिया के लिए अपने दूसरे नाटक 'जमशेद' की रचना की। इसकी रचना के पीछे ईरानी नाटकों की उद्घोषणा के फलस्वरूप अस्तित्व में आने वाले सभी नाटकों को कम्पनी बालिकों का रुचि का कक्षाटी पर असफलता से उद्धत बालिकों का असंतोष था। आश्चर्य की बात यह है कि ये सभी ईरानी द्रामे इसी ठी उपर्युक्त विषय को लेकर लिखे गए थे। अतः काबराजी ने इस विषय को अपना कर अपने ढंग से उसे प्रस्तुत किया व स्वयं ही निर्देशन किया। नाटक सन् १८६६ में ग्रांटरोड थियेटर में अभिनीत हुआ जिसमें दादा भाई रतन जी डूडी, होरमस जी दादाभाई मोदी, सुरेशद जी मास्टर, फराम जी गुस्ताद जी, धनजी भाई सौराब जी, धनजी भाई फारुन जी कैराबाला, दाराशाह सौराब जी तारापौरवाला, कावस जी नशरवान जी कौहीदारू, जहांगीर मीणतबरला, नशरवान जी फराम जी मादन, पेस्तन जी फराम जी मादन, जहांगीर संभाता व सुरेशद जी बालीवाला ने क्रमशः जमशेद, अरजास्य, वजीर गोरजे, सिपहसालार जामास्य, काकुल कारत्र, जोहाक, फिरंग, शेहरनवाज, समननाज, फेनी, जमशेद की बहन अरनवाज और नकीब का क्रमशः अभिनय किया। इसी ईरानी नाटक को 'पारसी नाटक मण्डी' ने 'बाजमशाह' के नाम से अभिनीत किया।

५७. काबराजी के सेंटरी-शिप के विक्टोरिया के रंगमंच पर तीसरा नाटक स्वल्पी जमशेद जी होरी का 'रुस्तम सोहराब' (१८६६ ई०) लिखा जिसमें दादाभाई डूडी, जमसु मनीज, सुरेशद जी बालीवाला, फराम जी गुस्ताद जी

मलाल, नसरवान जा फराम जा मादन ने रुस्तम, सोहराब, गोरदाफरीद, शाहजादा कबकाउर व सोहराब की माता तेहेमाना का अभिनय किया। यह नाटक पूर्ववर्ती दोनों नाटकों के समान लोकप्रिय नहीं हुआ। इसके प्रेक्षक अधिकांशतः पारसी वर्ग के थे।

५८. उपर्युक्त नाटकों के उपरान्त अगस्त १८६६ ई० में काबराजा ने कमेटी के सदस्यों से पारस्परिक मत वैमन्य के कारण कम्पनी से सम्बन्ध विच्छेद कर लिए। फलतः कम्पनी के अतिहार में एक नई परिवर्तित स्थिति आई।

प्रथम मोड़ (१८७० से १८७३ तक का कार्यकाल)

५९. सन् १८७० से १८७३ के मध्य की समस्त गतिविधियाँ दादाभाई सौराब जी पटेल के निर्देशन में हुईं जो काबराजी के उपरान्त कार्यकारिणी समिति द्वारा कम्पनी के डायरेक्टर पद पर चुने गए थे। इन्होंने पूर्व सौराब जी ईरानी नाटक मण्डली में इसी पद को संभाल चुके थे। यहां उनके निर्देशन में निकले 'रुस्तम और बरजो' के अलौकिक दृश्य विधान व रंगमंच पर व्यर्थता के समावेश तथा नाटक की अत्युत्तम सफलता ने इनका योग्यता के साथ उन्हें विक्टोरिया मण्डली के इस सम्माननीय महत्वपूर्ण पद का अधिकारी बना दिया। दादाभाई पटेल का निर्देशनकाल निम्न प्रयोगों के कारण विक्टोरिया इतिहास में महत्वपूर्ण रहा।
उर्दू नाटकों का अभिनय

६०. पारसी कम्पनियों के रंगमंच पर अब तक केवल पारसी गुजराती नाटकों का आधिपत्य था। किन्तु नवीनता के लिए उत्सुक पटेल के हृदय को इससे सन्तोष नहीं मिला। उनका मन सदैव कुछ नई स्थापना के लिए कूटपटाता रहा। इसी लोभ में सन् १८७१ में उन्होंने 'सोने के मूँछ की सुरक्षाद' नाटक के रूप में हिन्दुस्तानी नाटकों के अविनय की परम्परा का सूत्रपात किया। अपने इस प्रयोग के लिए उन्हें अनेक दुष्कर मार्गों से निकलना पड़ा, क्योंकि जहाँ गुजराती पारसियों को उर्दू का ज्ञान न था वहाँ पारसी वर्ग इस हिन्दुस्तानी भाषा के पदा में भी नहीं था। उन्होंने खल जी जमशेद जी तोरी से 'कामावती' नामक प्रसिद्ध हिन्दी

कथा पर गुजराती में ह। 'सोनाना मूल्ता सोरेश' का रक्ता करवाई व 'रास्त गोफ्तार' के अधिपति सैठ बेहराम जो फारुन जो मर्कबान से उसे हिन्दुस्तानी में रूपान्तरित कराया क्योंकि सोरा जी का हिन्दुस्तानी पर सम्यक् अधिकार न था। कुछ कालोपरान्त कम्पना का स्वाधिकार अपने हाथ में आ जाने पर पटेल ने अनेकों उर्दू नाटकों का अभिनय किया।

उर्दू गीति नाट्य

६१. उर्दू नाटकों के साथ 'बैजगीर बदरसुनार' जापेरा द्वारा सोराबजी पटेल ने उर्दू गीति नाट्यों का आरम्भ किया और वह भी उन विपरीत परिस्थितियों में जब कि संगीत पारसी रंगमंच पर लौकीप्रिय न था। इस क्षेत्र में भी अपने पूर्व प्रयोग की भांति वे पूर्ण सफल रहे तथा उनके निर्देशन में 'जहांगीरशाह गऊहर', 'शकुन्तला', 'पद्मावत' आदि अनेक गीतिनाट्य सिले।

विदेश यात्रा

६२. दक्कन-हैदराबाद वाले सर सालारजंग के आग्रह पर सन् १८७२ में विक्टोरिया नाटक मण्डली व की हैदराबाद ले जाकर सोराबजी ने नाटक कम्पनियों को बाहर ले जाने की प्रथा का सूत्रपात किया। इसके पश्चात् तो कम्पनियों ने न केवल इस देश के विभिन्न भागों में वरन् विदेश तक कि लम्बी यात्राएं कीं। सन् १८७५ में विक्टोरिया की लन्दनयात्रा स्वयं इसका प्रमाण है।

स्टेज पर स्त्रियां

६३. सोराब जी पटेलका जो प्रयोग पूर्णतः असफल सिद्ध हुआ वह था 'हन्दर समा' नाटक में चार हैदराबादी केमों को परियों के रूप में रंगमंच पर लाना। इसे पारिवारिक मान सम्मान का उपहास समझकर उस समय के प्रमुख पारसियों ने घोर विरोध किया व दावी पटेल अपने उद्देश्य में सफल न हो सके। लेकिन उनकी यह पराजय ही अन्य कम्पनियों का अनुकरणीय आदर्श बन गई। उन्हें इस प्रयोग के कारण अच्छा जय लाम हुआ किन्तु धीरे धीरे यह तथ्य—ही पारसी रंगमंच को ले हुआ। पारसी जिसे रंगमंच को कला का पुज्य स्थान समझते थे वही अब कृत्रिमिकता का आधार हो गया था।

१-(ब) जहांगीर पद्मावत- मारौ नाटकीयों अनुभव, १६१४, पृ०६०

(बा) बन्दूबदन मैहता- बाघ गठरिया, भाग २, पृ०५१

६४. सन् १८७० में दादा पटेल के डायरेक्टर पद के निर्वाचन समय तक 'विक्टोरिया थियेटर' का निर्माण कार्य पूरा हो चुका था । अस्तु उनके समस्त अभिनय अपने ही थियेटर में हुए ।

६५. विक्टोरिया नाटक मण्डल के अपने कार्यकाल में सोराब जी पटेल ने गुजराती और हिन्दुस्तानी दोनों ही भाषाओं के नाटक बड़ी सफलता के साथ अभिनीत किए । सन् १८७० से १८७१ का काल पारसी गुजराती नाटकों का काल रहा जिसमें निम्न नाटक अभिनीत हुए --

- | | | |
|---|---|---|
| १- 'बेगममर्जाज' (१८७०) | } | ये तानों ही विक्टोरिया के पुराने नाटक थे जिनको |
| २- 'जमशेद' (१८७०) | | सोराब जी ने अपने निर्देशन में विक्टोरिया थियेटर |
| ३- 'रुस्तम सोहराब' (१८७१) | | में पुनः अभिनीत कराया । |
| ४- 'दादे दरियाब अथवा सुशरीरों सावींद सुदा' (१८७१) | | |
| ५- 'सौदादाद' (१८७१) | | |
| ६- 'हजमबाद के ढगनजान' (१८७१) | | |

६६. 'दादे दरियाब' शेक्सपियर के लोकप्रिय नाटक 'पेरीक्लीज' के आधार पर लिखा गया था । रचनाकार थे डोसाभाई फाराम जी रांडेलिया । रंगमंच के विचार से काबराजी ने इसमें कुछ रूपान्तर किए थे । नाटक के प्रस्तुतिकरण में दादा भाई रतन जी दंडी व पैस्तन जी फाराम जी मादन का सुशरी (Pericles) व जावान (Marina) का अभिनय अधिक लोकप्रिय हुआ । सौदादाद 'दादे दरियाब' के प्लॉट पर ही लिखा गया था । 'हजमबाद' अपने ढगननाज खल जी जमशेद जी सौरी का लिखा कामेडी नाटक था जिसे उन्होंने शेक्सपियर के विभिन्न नाटकों से सुन्दर दृश्यों का चुनाव करके संगठित किया था । किन्तु नाटक सफल न हो सका । 'हजमबाद' का अभिनय करने वाले दादा भाई दंडी एक ट्रैजिक अभिनेता थे । अपनी मनोवृत्ति के अनुसार न पढ़ने के कारण वे इस कॉमिक अभिनय के प्रति न्याय न कर सके ।

६७. सन् १८७१ में सोने के मुल की सुरक्षा के की अमुतपूर्व सफलता के पश्चात् सोराब जी पटेल का मुकाबल निरन्तर उर्दू नाटकों का जोर बढ़ता गया । परिस्थितियाँ भी पटेल की इस मनोवृत्ति के अनुकूल थीं जिससे उन्हें

और भाषा भी मिली । विक्टोरिया का स्वाधिकार सन् १८७१ तक पटेल के हाथ में आ गया था । पूर्व निर्धारित षड्यन्त्र के अनुसार उन्होंने अपने विचार, धारणाओं तथा मान्यताओं को कमेटी पर लादना आरम्भ कर दिया था जिसे जाब्य होकर वारों हा भागादारों ने स कम्पनी से सम्बन्ध विच्छेद कर दिए व सौराब जी अपना योजना में सफल सिद्ध हुए ।

६८. कम्पनी का बागडोर हाथ में आ जाने के उपरान्त सौराब जी को इच्छा पूर्ति के पूर्ण अवसर मिले । उन्होंने नशस्तान जी तानसाहब को कई रचनाओं को जिनमें मुख्य हैं-- 'हातिमाबिताई', 'गुलबकावली', 'बागो-बहार' (आपेरा), 'जहांगीरशाह'- गझर (आपेरा), 'शकुन्तला', 'पद्मावत' (आपेरा) 'जवांइस्त', 'गोपीचन्द', 'गुलबसोब' आदि को बड़ा तन्मयता के साथ अभिनीत किया । 'हातिमाबिताई' में तो यह बे अमेच्योर अभिनेता स्वयं हातम के रूप में प्रथमवार व्यावसायिक रंगमंच पर उतरा व अपूर्व प्रसिद्धि प्राप्त की । ट्रांसफारमेशन सीन व टैरैव चाल जिसमें देव अथवा परियों को जमान से निकलता और आकाश में उड़ता दिखाया जाता था - का प्रारम्भ सर्वप्रथम पटेल ने अपने इन्हीं उर्दू नाटकों के द्वारा किया । तान साहब के 'बागो बहार', 'आलमगीर', 'जवांइस्त' -- तीनों नाटक शेक्सपियर के 'किंगलीयर', 'रिचर्ड्स' व 'मैकबेथ ऑफ बेनिस' के आधार पर लिखे गए थे । पटेल के निर्देशन में निम्ने नाटक पूर्ववर्ती उर्दू नाटकों से दो बातों में भिन्न थे --

१- पूर्णतः गद्य में लिखे गए थे (गोतिनादर्यों को छोड़कर)

२- गीतों की योजना परिस्थिति और वातावरण के अनुसार का गयी थी जब कि पूर्ववर्ती उर्दू नाटक पूर्णतः काव्य रूप और गीति बहल होते थे जिसमें परिस्थिति एवं वातावरण का ध्यान पूर्णतः उपेक्षित था ।

६९. सन् १८७२ में सौराब जी पटेल ने 'नूरजहाँ' नाटक के अभिनय में कुंवर जी नाज़र से समझौता कर लिया जिसके परिणामस्वरूप स्लीफिन्सटन ड्रामेटिक क्लब में हुंकर सेठ के थियेटर में प्रस्तुत नाटक का अभिनय किया ।

१- डा० बनजीमाई न० पटेल-- 'पारसी नाटक तख्ताना तबारीस', १९३१, पृ० १३०

यही नहीं, इस भागीदारी के फलस्वरूप शहनशाह इयूक आफ र्शियनर्ग के बम्बई से विदा होने के उपरान्त काटनु का नालामा सहायक 'स्लफिन्सटन थियेटर' का निर्माण किया गया, जिसका दूसरा नाम 'नाज़रना नाटक मण्डली' था^१। दादी पटेल का 'इन्दरसमा' इस थियेटर में अभिनात हुआ जो कि चार हैदराबाद केमनों को रंगमंच पर लाने के कारण पूर्णतः असफल रहा। अपनी इस असफलता व भागीदारी से संतुष्ट न होने के कारण सौराबजी ने पूर्ण अधिकार नाज़र जी को सौंपकर सन् १८७३ में कम्पनी से सम्बन्ध विच्छेद कर लिया। इस घटना के फलस्वरूप कम्पनी के इतिहास में पुनः एक नया परिवर्तन आया।

द्वितीय मोड़ (१८७३ से १८७५ई० तक)

७०. दादी पटेल के अलग हो जाने के उपरान्त कम्पनी की बागडोर, उसका पूर्ण सत्ता तथा स्वाधिकार कुंवर जी सौराब जी नाज़र के हाथ में आ गया जो कि विक्टोरिया के साथ ही उस समय अपनी 'स्लफिन्सटन नाटक मण्डली' का स्वतन्त्र रूप से संचालन कर रहे थे। अपने निर्देशन काल (१८७३-१८७५ई०) में नाज़र ने विक्टोरिया को अधिकांशतः शहर से बाहर रखा तथा दिल्ली, लखनऊ, कलकत्ता, कोरस व पुना की यात्राएं कीं। दिल्ली की यात्रा सर्वाधिक महत्वपूर्ण रही।

दिल्ली यात्रा

७१. सन् १८७४ में कुंवर जी नाज़र ने सुरेश जी बालीबाला फारम जी दादा भाई अप्पु, हौसामाई फारदन जी मंगोल, धनजी भाई सरेश जी घड़ीयाणी, मेरवान जी मनवैरजी बालीबाला, काकस जी माणिक जी कन्त्रावतकर, पैस्तन जी लली, रदल जी दादाभाई, अरदेशर सौराब जी बादशाह, पैस्तन जी मादन व अरदेशर चीनाई को लेकर कम्पनी के साथ दिल्ली की यात्रा की।

कम्पनी का यहां यह पहला आगमन था। अतः नाज़र जी के मन में उर्दू नाटकों के अपने अभिनयों द्वारा सुन्दर मविष्य की उंची आशाएं थीं जो कि इस प्रकार

१- कहांगीर पं० सभाता — मारी नाटकीयों अनुभव, १९१४, पृ० ६८

के अभिनयों की सफलता के आधार स्तम्भ सुरेश्वर जी बालीबाला और पेरतन जी मादन'पेसु आवान' पर मुख्यतः अवलम्बित थी। किन्तु यात्रा से पूर्व इन दोनों अभिनेताओं को सौराब जी पटेल ने अपना नाटक कम्पनी के लिए फोड़कर उनकी आशाओं को धूल-धूसरित कर दिया। यह कोलेजर और अरदेशर के रूप में नाज़र जी को पुनः एक नया अवलम्ब मिला और उन्होंने दिल्ली में एक बड़ा सा मण्डवा तैयार करके सर्वप्रथम नशरवान जी लानसाहब के उर्दू नाटक 'गोपाचन्द' का अभिनय किया। नाटक सफल सिद्ध हुआ जिससे प्रेरित होकर उन्होंने कम्पनी के पुराने व नए दोनों नाटकों का अभिनय किया।

७२. लखनऊ, कलकत्ता, बनारस व पुना का यात्राएं कम्पनी के लिए विशेष लाभप्रद नहीं रही। सन् १८७५ में कम्पनी के व बम्बई लौटने के उपरान्त एडवर्ड सप्तम के पुत्र प्रिंस आफ वेल्स बम्बई पधारे जिनके स्वागतार्थ अनेक राजा, रजवाड़े व अन्य सम्मानित पुरुष स्कॉट्स हुए। इस समय कुंवर जी नाज़र के वाधिपत्य में उस समय के तानों ही प्रसिद्ध थियेटर विक्टोरिया थियेटर, स्लिफिन्सटन थियेटर, शंकर सेठ का थियेटर थे। जस्तु इस स्वर्ण अवसर का पूरा लाभ उठाकर उन्होंने इन महान पुरुषों के लिए एक ही दिन में कई कई नाटकों का अभिनय किया व पूर्व हुई अपनी आर्थिक क्लिष्टा की पूर्ति को चेष्टाएं कीं।

७३. इतना सब होने के उपरान्त भी कम्पनी की आर्थिक दशा अच्छी नहीं थी। अतः सुरेश्वर जी बालीबाला, फाराम जी दादा भाई अप्पु, ठौसाभाई फारुख जी मंगोल, बनजीभाई घड़ीयाणी, पेरतन जी लाली व कावस जी माणिक जी आदि प्रमुख सदस्यों की संज्ञे समिति बुलाकर कम्पनी की आर्थिक दशा व्यक्त करते हुए नाज़र जी ने उसे भागीदारी में चलाने व कम्पनी से अपने सम्बन्ध विच्छेद का मत प्रकट किया। उनके इस मतव्य पर --

- १- सुरेश्वर जी बालीबाला
- २- ठौसाभाई फारुख जी मंगोल
- ३- बनजीभाई घड़ीयाणी
- ४- फाराम जी अप्पु

चारों ने भागीदारी में कम्पनी खरीद ली व दादा भाई रतन जी ढूंडी को भी भागीदार बनाकर निदेशक पद के लिए चुन लिया, क्योंकि ढूंडी जी अभिनेता होने

के साथ ही कम्पनी मालिक व निर्देशक पद के अनुभवों से पूर्णतः अवगत थे । इन परिवर्तनों के फलस्वरूप विक्टोरिया के नाटकीय इतिहास में पुनः एक नया मोड़ आया ।

तृतीय मोड़ (१८७६-१८७७ ई०)

७४. यह दादाभाई रतन जी ढूँडी का निर्देशन काल था । विक्टोरिया नाटक मण्डली से अपने नाटकीय जीवन का आरम्भ करने पर भी दादाभाई कुछ पारस्परिक मतभेदों के कारण सन् १८७२ में कम्पनी से अलग छूट गए थे । किन्तु मार्गदारी के समय (१८७५ ई० में) वे पुनः कम्पनी में आ गए व निर्देशक के रूप में एक वर्ष तक कम्पनी का संचालन करते रहे । ब्राह्मन् धर्म के प्रति अपने विशेषानुराग व कुछ समय तक उसे अपनाने के कारण दादाभाई ढूँडी 'दादी ब्राह्मन्' के नाम से विख्यात थे ।

७५. ढूँडी जी के निर्देशन-काल में कम्पनी के रंगमंच पर निम्न मुख्य घटनाएँ घटीं --

- १- जलसों का प्रारम्भ-- कम्पनी की वार्षिक इवेंट्स व नवीन नाटकों के अभाव में ये जलसे प्रारम्भ किए जाते थे ।
- २- नाटक का संगीत पुस्तिका का प्रकाशन -- अब तक किसी भी कम्पनी का कोई भी नाटक, कथासार वयवा संगीत पुस्तिका प्रकाशित नहीं हुई थी । इस क्षेत्र में जागेवानी करने वाले सर्वप्रथम पुरुष रुस्तम जी बाम जी थे, जिन्होंने इस समय के विक्टोरिया थियेटर में चल रहे 'अलाउद्दीन वयवा अजीबोगरीब बेराग' के लोकप्रिय गानों को छपवाकर स्वतन्त्र रूप से बेचा । होरमस जी शापुरजी तांतारा ने एक सहायक व सहयोगी के रूप में थियेटर में जाकर उसके सभी गानों की छाने नोट करके इस कार्य में उनकी सहायता की । इसके पश्चात् ही पूर्ण नाटक तो नहीं, किन्तु संगीत पुस्तिका अवश्य प्रकाशित होने लगी ।

१- जहागीर पं० संभाता-- मारौ नाटकीयों अनुभव , १९८४, पृ० १५६

७६. कम्पनी की आर्थिक दशा व ग्रांटरोड के नाटकीय वातावरण को देखते हुए दादाभाई टुंडी ने अधिकांशतः अपनी कम्पनी को बम्बई के बाहर रखा व मद्रास, कलकत्ता, बनारस, दिल्ली व लाहौर तथा जयपुर की यात्राएं कीं। ये यात्राएं सब अपने उद्देश्य में पूर्णतः सफल रहीं। मद्रास में कम्पनी ने चायना बाजार में अपना मण्डवा तैयार करके वहां दो-चार नाटकों का अभिनय किया जिनमें 'झूल बटाऊ मोहना रानी' तथा 'कुर्वेक डाक्टर (प्रहसन) अधिक लोकप्रिय हुए। मयंकल तुफान व वर्षा के कारण टुंडी जी यहां अपने अधिक नाटकीय प्रयोग न कर सके और कम्पनी बम्बई लौट आई जहां उसने 'फारोस सभा' का सफल अभिनय किया। कुछ समय यहां रहने के पश्चात् दिल्ली दरबार (जनवरी १८७०ई०) के अवसर पर एक माहपूर्व अर्थात् दिसम्बर १८६९ के प्रारम्भिक सप्ताह में कम्पनी ने पुनः दिल्ली यात्रा की व जामा मस्जिद के सामने मण्डवा तैयार करके एक महीने तक जेकों नाटकों का अभिनय किया। कम्पनी का यहां यह दूसरा आगमन था। इसके पूर्व सन् १८७४ में कुंवर जी नाबर के नेतृत्व में कम्पनी यहां आ चुकी थी। यहां से अगुसर व लाहौर में नाटक खेलती हुई कम्पनी जयपुर पहुंची व निर्देशक दादाभाई टुंडी यहीं रुक गए। इसके कारण रूप में श्रीमती विधावती 'नम्र' ने व डा० बनजीभाई ने अपना कृतियों में जो उल्लेख दिया है कि ससुड पार की यात्रा माफिक न जाने के कारण टुंडी जी ने पहले से ही कम्पनी से सम्बन्ध विच्छेद कर लिया--तर्कसंगत नहीं है। वस्तु सत्य तो यह है कि नाटक प्रेमा जयपुर नरेश ने अपनी व्यक्तिगत नाटकशाला में ७०० रुपये मासिक पर एक सुपरवाइजर के रूप में अपने यहां नियुक्त कर लिया था जिसके लिए उन्हें कम्पनी से सम्बन्ध विच्छेद करना पड़ा। टुंडी जी के साथ ही दूसरे भागीदार कराम जी जम्पू भी कम्पनी से छाना वही समय अलग हो गए व भाणक जी सारेनडावाला, रुस्वम मोटा कराम, पेस्तन जी पोखराज

१- श्रीमती विधावती 'नम्र' -- हिन्दी रंगमंच और नारायण प्रसाद केताब

शोधपत्र, १९६७, पृ० १०८

२- डा० बनजीभाई न० मेहता- पारसी नाटक तख्ताना तबारीख, १९३१, पृ० १६७-६८।

व रुस्तम जी मिस्त्री आदि कुछ अभिनेताओं ने भी आपसा मतभेदों के कारण कम्पनी छोड़ दी । इन सब परिवर्तनों के फलस्वरूप सारा उत्तरदायित्व बालावाला के कंधों पर आ गया ।

चतुर्थ मौड़ (१८७७ - १९१३)

७७. सन् १८७७ है १९१३ तक का समय त्रिकोटोरिया नाटक मण्डली के इतिहास में उसका चरमोन्नति का स्वर्णकाल रहा है जिसके श्रेय के अधिकारी रक्षार्थ सरशेद जी मेहरबान जी बालावाला हैं। उनके अनेक अविस्मरणीय योगदानों के कारण कम्पनी को 'बालावाला नाटक कम्पनी' के नाम से भी सम्बोधित किया जाने लगा जो आज तक इसी तरह प्रचलित है । प्रस्तुत कम्पनी के सम्पूर्ण इतिहास में बालावाला ही ने सर्वप्रथम ३५-३६ वर्ष की लम्बी अवधि तक सफलतापूर्वक कम्पनी का निर्देशन भार संभाला जब कि कम्पनी के पूर्ववर्ती निर्देशक दो तीन वर्षों का पदाधिकार भोग कर कम्पनी से अलग हो गए थे ।

७८. सरशेद जी बालावाला एक गरीब परिवार के व्यक्ति थे व सात रुपए मासिक पर एक मुद्रणालय में कम्पोज़िटर का कार्य किया करते थे । यहां के अपने कार्यकाल के समय ही 'रोबिनसन क्रूसो' का पार्ट करने वाले धन जी सोलर के अभिनय का उनके मस्तिष्क पर बड़ा प्रभाव पड़ा । एक दिन 'त्रिकोटोरिया नाटक मण्डली' के कुछ अभिनेताओं से अपने सामान्य वार्तालाप में वे उक्त नाटकों में कुछ संवादों को बड़े ही सुन्दर, प्रभावपूर्ण व नाटकीय ढंग से सुना बैठे । वस्तुतः उनका यह संवाद सुनाना ही उन्हें 'कम्पनी-वेह' नाटक में 'कौबाद' के रूप में ले आया । इस अभिनय की अद्भुतपूर्व सफलता ने उन्हें 'सुलत कौबाद' के रूप में विख्यात कर दिया । इसके पश्चात् तो सोने के मूठ की सरशेद में 'फिरोज', 'बेनजीर बदारसुनीर' में 'बेनजीर', 'मोलीजान' में 'हो जा चाड़ीवाला' व 'तकदीरनी तासीर' में नजरबान जी शकी के अभिनयों ने बालावाला को न केवल मान सम्मान की चोटी पर पहुँचाया वरन् १५ रुपए मासिक पर अपने नाटकीय जीवन का आरम्भ करने वाले इस अप्रतिम कलाकार को

सन् १८८७ में विक्टोरिया जैसी विशाल और अन्तराष्ट्रीय मान सम्मान वाली नाटक कम्पनी का निर्देशक व अन्त में स्काधिकारों बना दिया। अपनी उच्च कला के बल पर उन्होंने 'एरविंग आफ इण्डियन स्टैज' व 'इण्डियन डी लेन्स' की उपाधियाँ भी प्राप्त कीं।

७६. विक्टोरिया नाटक मण्डली के निर्देशक के रूप में बाली-बाला ने सर्वप्रथम 'सोतमेहमान' नाटक का अभिनय किया। तदुपरान्त हुमायूँ-नासीर, 'पुरण भात', 'होरा राफा' 'जादि' अनेक नाटक सिले। किन्तु उनके कार्यकाल में कम्पनी का विदेश यात्राएं आलोच्य नाटक कम्पनियों के इतिहास में सर्वाधिक महत्वपूर्ण घटनाओं के रूप में सिद्ध हुईं। सन् १८७८ से १८८६ ई० के बीच कम्पनी ने कई विदेश यात्राएं कीं, जिनमें मुख्य हैं--

- १- रंगून और सिंगापुर की यात्रा (सन् १८७८ में)
- २- माण्डला और बर्मा की यात्रा (सन् १८८१ में)
- ३- लन्दन की यात्रा (सन् १८८५ में)

८०. रंगून और सिंगापुर की सफल यात्रा के पश्चात् सन् १८८१ में बर्मा के राजा थीबु के निमन्त्रण पर सुरेश्वर जी बालीबाला ने बनजीभाई धड़ीयाणी, होसाभाई मगौल, पेस्तन जी मादन (सन्निवेशक), मेरवान जी पेस्तनजी मेहता, नसरवान जी वीर जी गौड़पौरिया, बनजीभाई ब० अंजीरबाग, होरमस जी शापुर जी तांतरा, होरमस जी सुत्ता, बनन गरदा, रुस्तम पं० मेहता, कैलशरु होरमस जी लाला, बापुजी होरमस जी पुनेगर, पैरु होरमस जी लाली, पेस्तन जी बांजी बाटली वाला आदि अनेक पारसियों के साथ बर्मा की राजधानी माण्डले की यात्रा की तथा वहाँ ३५ नाटक अभिनीत किए^१। कम्पनी को यहाँ आशासित सफलता के साथ थीबु से पचास हजार रुपये व पुरस्कार में बहुमुख्य

१- बाराशा शियाबदा शरीफ -- पारसी नाटक तख्तो, १६५०, पृ० १२६

मणि माणिक्य प्राप्त हुए। किन्तु कभी भाषा न जानने की कठिनाई के कारण बालाबाला को रंग है, जहाँ कि इसके पूर्व जाकर वे अपना प्रभुत्व जमा चुके थे, कावस जा गांधी को एक दुभाषण के रूप में बुलाना पड़ा था।

८१. इसी सफलता के उत्साह में बालाबाला को कम्पनी को समुद्र पार ले जाने का इच्छा साहस हुआ। ये ही प्रथम व्यक्ति थे जो पञ्जाब से हुए कलाकारों के साथ अपनी कम्पनी को सन् १८८५ में ब्रिटेन की 'इण्डियन एण्ड कॉलोनियल एक्जिबिशन' में ले गए व वहाँ के पोर्टलैंड हॉल में उर्दू नाटक 'सयफस सुलेमान' का अभिनय किया। नाटक के 'पागल सान' प्रहसन में बालाबाला के अभिनय ने जोरों का अत्यधिक ध्यान आकर्षित किया। 'हरिश्चन्द्र', 'महमूदशाह', 'हुमायूँ नासीर', 'आशक्का खान' आदि अनेकों नाटक यहाँ अभिनीत हुए। यही नहीं बालाबाला ने महारानी विक्टोरिया व सत्रह सप्तम के समक्ष 'हरिश्चन्द्र' व 'बालाबाला' आदि नाटकों के अभिनय का प्रदर्शन भी किया।

८२. कुछ मिलाकर कम्पनी को इस यात्रा से व्ययहानि हुई फलतः बालाबाला कम्पनी सहित सन् १८८६ में स्वदेश लौट आए। किन्तु इसका प्रत्यक्ष प्रभाव यह पड़ा कि नवीन रंगमंचीय तकनीकियों का प्रयोग होने लगा तथा मुन्नीबाई, मिस गौहर, मिस मैरी फेटन जैसी सुशल अभिनेत्रियों स्टेज पर बाने लगीं।

८३. सन् १८८६ में स्वदेश पर आने पर कम्पनी की व्ययहानि व आर्थिक दशा को देखकर धनजीमाई बड़ीयाणी (कम्पनी के भागीदार) ने उन्हें अपने सम्बन्ध विच्छेद कर लिये व मार्च १८८६ में हिन्दुस्तान की यात्रा के समय कम्पनी के दूसरे मालिक डोसाभाई फारूख जी मगोल की मृत्यु के कारण

१- आर०के० याजनिक -- इण्डियन थियेटर, प्र० सं० १६३३, पृ० २२०

२- इण्डियन स्पोर्टिंग एण्ड ड्रामेटिक म्यूजिकल २, भाग ७, फरवरी १६, प्र० का०

१८१३।

बालावाला उसके स्काकी मालिक हो गए । उपर्युक्त यात्राओं के फलस्वरूप हुई बर्धमान से कम्पनी की स्थिति सुधारने के लिए बालावाला ने विनायक प्रसाद 'तालबे से' हरिश्चन्द्र नाटक लिखाया । प्रस्तुत नाटक से कम्पनी को अच्छी जर्बे प्राप्ति हुई व उसी के बल पर सन् १९०६ में 'बालावाला थियेटर' का निर्माण हुआ ।

८४. सुरेशद जी बालावाला ने कुंवर साजई, महेशू मेहता, धनजी मिरत्री, नवरोज सांभाता, दोराब जी सचान वाला , नसरवान जी लाली, बरजोर जीबा उर्फ बदलू फणीसरी, रुस्तम सचान, अरदेशर हीरामाणेक पैसु लाली उर्फ दार्दिड्यो पैसा, पैस्तन जी बाटला वाला, नसलू प्रोम्पटर, होस्मसजी तांतरा , होस्मस जी करणगा, रुस्तम बिरादर, डोलू धामर, दोसू , हम्पल्सम हाथीराम, नवरोजो दांटिया, दोराब बजा, फाराम जी रतन जी जम्पु जादि बांधोताओं के सहयोग से कई वर्ष तक कम्पनी का सफल संचालन किया । किन्तु सन् १९१३ में बालावाला का मृत्योपरान्त कम्पनी का इतिहास निरन्तर अवनति की ओर उन्मुख^त होता गया व दोराब मेधावाला तथा जहांगीर मास्टर के प्रयत्नों के उपरान्त भी कम्पनी अधिक समय तक नहीं चल सकी । सन् १९२२ में कम्पनी पूर्ण रीति से बन्द हो गई व विक्टोरिया नाटक मण्डली का ५०-५५ वर्षों का इतिहास भी समाप्त हो गया ।

अल्फ्रेड नाटक मण्डला

८५. विक्टोरिया नाटक मण्डली के कार्यकाल में ही उसकी सफलता से प्रेरित होकर अनेक नाटक मण्डलियां उद्भूत हुईं । १८७० ई० में स्थापित होने वाली अल्फ्रेड भी एक ऐसी ही नाटक कम्पनी थी जो कि व्यावसायिक नाटक कम्पनियों के इतिहास में विक्टोरिया के पश्चात् स्थापित हुई । इसका नाटकीय जीवन बड़ा ही संघर्षपूर्ण रहा । उत्थान और पतन के आवृत्तों में घूमती हुई कम्पनी ने कालाति के साथ नष्टप्रायः होकर अनेक वन्म लिए व लोकजन की मरपूर बेष्टा की । इस दृष्टि से इसका इतिहास बड़ा ही वैविध्यपूर्ण रहा ।

प्रथम जन्म (१८७० ई०)

८६. जिस प्रकार विक्टोरिया नाटक मण्डली (१८६८ ई०) अपनी आर्थिक परिस्थितियों के कारण चार भागीदारों के सहयोग से स्थापित हुई, उसी का अनुकरण करने वाली अल्फ्रेड नाटक कम्पनी भी उसी प्रकार -

- १- माणिक जी जीवन जी मास्टर
- २- सुरेश जी कावस जी बापासौला
- ३- मोखा जी नसरवान जी कल्याणी वाला
- ४- रुस्तम जी शादुर जी बाटली वाला

के सहयोग से पोषित हुई^१। कम्पनी के मूल स्थापक थे 'जेटलमेन जैम्स क्लब' के प्रसिद्ध अभिनेता फाराम जी रुस्तम जी जोशी, जिन्होंने क्लब के स्थापक फाराम जी गुस्ताद जी दलाल से कुछ आपसी मतभेदों के कारण मण्डली से अलग होकर सन् १८७० में अल्फ्रेड की स्थापना की। इस कम्पनी के सभी अभिनेता पूर्णतः नए थे।^{सिगरी के जसिद व रवाना जसिद के अन्तर्गत अभिनेता} हीरजी भाई कसपन्द्यार जी संभाता कम्पनी के निर्देशक थे।

८७. तीन नाटक खेलकर समाप्त हो जाने वाली इस अल्प-कालिक नाटक मण्डली ने अपने नाटकीय जीवन का आरम्भ 'शाहजादा-शियाबदा' से किया। नाटक के रचनाकार सुरेश जी बमन जी फारामरोज ने फिरोजी के शाहनामे के आधार पर अपने इस द्विजिही नाटक का निर्माण किया था। सात आठ महीने के पर्याप्त प्रशिक्षण के पश्चात् नाटक सर्वप्रथम २३ अप्रैल १८७० को 'रोयल थियेटर' में खिला और पर्याप्त सफल हुआ। मोखा जी कल्याणी वाला फाराम जी जोशी, सुरेश जी फाराम जी व कसपन्द जी फाराम जी मादन के शाहजादा शियाबदा, फिरोजी, गुरमीन, व रामेश्वर के अभिनय बड़े ही निर्याच और प्रभावपूर्ण थे। द्विजिहीनाटक होने के कारण हास्य के अधिक संयोग

१- जहांगीर पं० संभाता- भारतीय नाटकीय अनुभव, १९१४, पृ० ३५

न मिलने पर भी युद्ध के मैदान में गुरांगन के आग्रह द्वारा उस दाति पूर्ति की बड़ी संकट चेष्टा की गई थी। नाटक के प्रत्येक अंक के अन्त में पोरौशाह शराफ व फारामरौज -- ये दोनों बालक प्रलोग (Prologue) बोलते थे। यजदानी यारों के गायन से कार्याक्रम की पद्धति कम्पनी का अपना बन गई थी।

८- द्वितीय नाटक शेक्सपियर के 'टैमिंग द क्रैफ्ट' का गुजराती स्थान्तर या जो सर्वप्रथम ७ जून १८७१ को अभिनीत हुआ। स्थान्तरकार थे नाना भाई राख्तम जी राणीना। इसके उपरान्त १५ अप्रैल सन् १८७१ को 'जहाँ बड़ा गुलरुखसार' खिला। यह एक स्थानीय नाटक था जिसके कृतिकार खरशेद जी वमन जी फारामरौज थे। श्रीमती विभावती 'नम्र' ने अपने शोधप्रबन्ध में 'जहाँ बड़ा' और 'गुलरुखसार' को दो स्वतन्त्र नाटकों का मान दिया है जब कि वास्तुतः यह एक पूर्ण नाटक है। अलौकिक एवं चमत्कारिक दृश्यों के निर्माणकर्ता दादाभाई दलाल एवं उनके सहायक मालुदाजी थे। वास्तुतः अल्फ्रेड नाटक कम्पनी ने ही इस प्रकार के दृश्य व सैटसीन दिखाने की पहल की थी। किन्तु सुन्दर थियेटर के अभाव के कारण कम्पनी अधिक समय तक नहीं चल सकी। सभी कम्पनियों का सर्वसुलभ रॉयल थियेटर काफ़ा लम्बे समय के लिए खूब जी नाज़र के आधिपत्य में आ गया था जिसके कारण अन्य नाटक कम्पनियों की नाटकीय गतिविधियों का संचालन कठिन ही नहीं, दुष्कर हो गया। इन्हीं कठिनाइयों व माणिकजी मास्टर के भागीदारी से विलग हो जाने के कारण अक्टूबर १८७१ ई० में कम्पनी बन्द हो गई।

१- इसकी कुछ पंक्तियाँ इस प्रकार हैं --

‘कर मदद तु जा तके जो शक्तिना साहेब पुरा
मदद तारी सरी जोरमव फतहना कण बाणी रे
मदद तारी जो होय नहीं बाये जालमना हाल पुरा..

-- बहांगीर पंजभाता -- मारो नाटकायो अनुभव, १९१४, पृ० ३७

२- श्रीमती विभावती 'नम्र' -- हिन्दी रंगमंच और नारायणप्रसाद 'केताव' १९६७, पृ० १४२

द्वितीय जन्म (१८८४ ई०)

८६. सन् १८७१ में बन्द होकर अक्टूबर १८८४ में कम्पनी ने पुनः सिर उठाया । उसके इस पुनर्जन्म का कावसजी पालन जी सटाऊ के व्यवितत्व से बड़ा निकट सम्बन्ध है । अतः उसे समझने के लिए पूर्व पीठिका के रूप में इस अभिनेता के नाटकीय जीवन का अध्ययन अत्यावश्यक होगा ।

८७. कावस जी सटाऊ एक प्रसिद्ध अमेव्योर अभिनेता थे जिन्होंने व्यावसायिक रंगमंच पर अपने नाटकीय जीवन का आरम्भ जलंगीर जी रैरतन जी संभाता की 'दी एम्प्रेस विक्टोरिया थियेट्रिकल कम्पनी स्पण्ड लिमिटेड' से किया था । नाटकीय प्रशिक्षण भा उन्होंने संभाता जी से ही लिया । अपनी उत्कृष्ट कला के कारण प्रेष्ठ अभिनेता की प्रसिद्धि उन्हें इसी कम्पनी में मिली जो कि उन्हें एक नाट्य प्रेमा आयरिश महिला मिस मैरी फेंटन के केवल निकट ही नहीं लाई, बल्कि आगे भविष्य में उन्हें प्रणयकुत्र में बांध दिया ।

८८. एम्प्रेस विक्टोरिया के बन्द हो जाने के पश्चात् कावस जी पुनः निराश्रित हो गए । इस समय उनकी आर्थिक स्थिति अच्छी न थी । अतः उन्होंने इस रंगमंच पर एक और महिला को उतार कर धनोपार्जन का विचार किया । इन्हीं प्रेरणाओं व सफलताओं की सम्भावनाओं के साथ सन् १८८२ में फाराम जी क्राक्स जी हॉल में आपने निम्नलिखित नाटक अभिनीत किये-- 'नैरगे-- इश्क' (२१ जून १८८२), 'इन्दर सभा' (२८ जनवरी १८८२), 'हिल बटाऊ ओ मोहना रानी' (१ फरवरी १८८२), 'लैला मजनु' (४ फरवरी १८८२), 'नक्से सुहानी यानि सदादी बहेस्त' (११ फरवरी १८८२), 'शकुन्तला' (१८ फरवरी १८८२), 'कलाउदीन' (४ मार्च १८८२) आदि । इनके अतिरिक्त अन्य कम्पनियों के बहुत से पुराने नाटकों के चुने हुए सुन्दर दृश्य भी प्रस्तुत किए गए । इन सभी अभिनयों में मैरी फेंटन ने प्रमुख स्त्री पात्र की भूमिका की, किन्तु पूर्णशिक्षा के अभाव में उसके ये अभिनय अधिक प्रभावपूर्ण सिद्ध नहीं हुए ।

पनाभाव भी एक ऐसा तथ्य रहा, जिसके कारण कावस जा अपने वांछित उद्देश्य की प्राप्ति में असफल रहे। 'स्टुडेण्ट्स सोसायटी' के विरोधों ने फाराम जी कावस जी हॉल छीनकर उनकी अर्वाशष्ट आशाओं को भी नष्टप्रायः कर दिया।

६२. निरुपाय कावस जा के अप्रतिम नाटकीय प्रेम को देखकर नाना भाई रुस्तम जा राणीना ने सहृदय भाव से उन्हें आर्थिक सहायता दी तथा 'नाटक उत्तेजक मण्डला' के नालाम हुस् साभान को खरीदकर सितम्बर १८८४ में पुनः नाटक मण्डला ^{नाटकागमनी की स्थापना की जिसका नाम 'अरुण' है} रखा गया।

६३. प्रभुत धनराशि देकर भी नानाभाई राणीना कम्पनी से स्वतन्त्र रहे। उसका पूर्ण संचालन, माणिकजी जावनजी मास्टर, मोहम्मद अब्राहीम अला बोहो, कावस जी पालन जा सटाऊ के निर्देशन में ही संचालित हुआ। अपने जीवन-काल में कम्पनीध्य ने निम्नलिखित नाटक प्रस्तुत किए --

- | | | |
|---|--------------------------|--|
| १- 'तिलस्मे सुलेमान उर्फ अक्सीरे आजम' | -- बुद्ध २४ सितम्बर १८८४ | |
| २- 'तिलस्मे जमशेद' | -- बुद्ध १ अक्टूबर १८८४ | |
| ३- 'नैरगे ईशक उर्फ दामने अस्मत' | , बुद्ध ८ सितम्बर १८८४ | |
| ४- 'छुमायुं अजिज' | शनिवार १ नवम्बर १८८४ | |
| ५- 'मोहम्मदशाह आदिल उर्फ सितारे गजनबी' | ,, २ ,, ,, | |
| ६- 'काणा मैदा उर्फ संसार सुसना शब्द' | ,, ६ दिसम्बर ,, | नाना भाई, रुस्तम राणीना, संगीत सयोजक - फिरोज रुस्तम बाटलीवाला। |
| ७- 'अकसी वरनी सकरमी वैहरी यानि सक्तनु समाधान' | ,, ३० जनवरी १८८५ | |
| ८- 'फारेबे इफरीत उर्फ जावे हकीस' | बुद्ध, १५ अप्रैल १८८५ | हरिजी भाई असपन्दर्याजी संभाता। |
| ९- 'हरिशचन्द्र' | ,, २१ मई १८८५ | रणचौड्माई उदयराम परिवर्तनकार-काबराजी |

६४. अइपने ^{नहीं} अन्तिम नाटक के उपरान्त ^{नहीं} महीने तक कम्पनी नै-मै-न कौई नाटकीय प्रयोग ^{नहीं} और लगभग बन्द रहा। नवम्बर १८८५ में पुनः कार्यारम्भ हुआ किन्तु अब सारा कार्यविधियां कम्पनी के अपने स्वतन्त्र थियेटर 'अल्फ्रेड थियेटर' में हुई जो एक मध्य बनकर तैयार हो गया था। एक थियेटर में सिलने वाले नाटक हैं --

- १०- 'भूदभागत' शनिवार २२ नवम्बर १८८५ खान साहब जाराम
 ११- 'सुमङ्गाहरण' ,, २६ दिसम्बर १८८५ शोकर बापुजी
 त्रिलोकेश्वर
 १२- 'जूना बाई विरुद्ध नवाबाई' ,, १० अप्रैल १८८६ बरदेश बहरामजी
 पटेल, संगीत संयोजक -
 फारोज रुस्तम
 बाटलोवाला

१३- 'सुल्ताना फरीद याने अंजामे आफत' शनिवार १५ मई १८८६

डायरेक्टर सौराब जी ओग्रा

६५. अन्तिम नाटक के पश्चात् १५ महीने तक कम्पनी के अन्य नाटकीय प्रयोगों के विवरण नहीं मिलते। किन्तु इस मध्य एक ऐसी घटना घटी, जिसने कि कम्पनी के नाटकीय जीवन को काफी प्रभावित किया। यही नहीं, बल्कि कम्पनी के जीवन में एक नया परिवर्तन ला दिया। यह है सौराब जी ओग्रा का निर्देशक होना। सन् १८५८ में एक सामान्य परिवार में जन्मे सौराबजी ने बीस वर्ष की अवस्था अर्थात् सन् १८७७ के लगभग दादाभाई सौराबजी पटेल की 'बोरोजिल विक्टोरिया नाटक मण्डली' से अपने नाटकीय जीवन का प्रारम्भ किया था। परिवार के निर्बल किन्तु प्रतिभा के बनी इस कलाकार ने शीघ्र ही प्रसिद्धि प्राप्त की व अपनी योग्यता के बल पर 'एल्फिन्स्टन नाटक मण्डली' (१८७९) में व कलकत्ते में ^{जो} एफ० मैकन के यहां कुछ काल तक कार्य करने के पश्चात् अल्फ्रेड का निर्देशक होने का सम्मान पाया। सौराबजी के जाने से पूर्व मिस मैरी फेंटन के अल्फ्रेड छोड़कर अन्य नाटक कम्पनियों में चले

जाने के कारण कम्पनी का दशा काफी अस्तव्यस्त और हाँवाडोल था । एक कुशल निर्देशक और अभिनेता के रूप में सोराब जी ने स्थिति को काफी संभाला । किन्तु पूर्व अनुभवों से मिला इस निर्देशक के कार्यकाल में स्त्री अभिनेत्रियों रंगमंच पर न आ सकीं । कैतसरू लाला , जमशेद जी अस्लार्जा , पेस्तन जी डेढ़ी व रणहोइदास आदि पुरुष पात्रों ने स्त्री भूमिकाएं संपादित कीं । ओग्रा जी के कार्यकाल में निम्नलिखित नाटक चले सिले --

रचनाएं	अभिनय तिथि	लेखक
१- 'श्रीपाल राजा'	शनिवार ८ नवम्बर १८८७	
२- 'अफलातून'	,, ३१ दिसम्बर १८८७	
३- 'तासीस खान'	,, १८ फरवरी १८८८	
४- 'होमली हरज'	बृहस्पति १२ अप्रैल ,,	नानाभाई रुस्तम जी राणाणा, संगीत संयोजक - फिरौज रुस्तम बाटलीवाला

५- 'बीमारे कुल्ल उर्फ जवानी जैकी' शनिवार १७ नवम्बर १८८८ सान साहब 'बाराम'

६- 'बोस्ताने केदाद' ,, १६ जनवरी १८८९

६६. इस नाटक के उपरान्त अमृत केशव नायक, पन्नालाल केशव नायक, लीलाधर, कैवलराम, लल्लुशंकर आदि नटों ने कम्पनी में प्रवेश किया। ओग्राजी के आगमन के समय में गोविन्द मोती नायक तथा लल्लु मोती नायक कम्पनी में सम्मिलित हो चुके थे , जिन्होंने अभिनय के क्षेत्र में पर्याप्त कोटि अर्जित की ।

७- 'ललीफ हासन रशीद' शनिवार २३ मार्च १८८९

८- 'किस्मत का सितारा उर्फ जली बाबा बाठीस चौर' ,, २४ अगस्त १८८९ सुंशी सुराव जली

इस नाटक के परभाव 'बल्फ्रह' कम्पट थियेटर नष्ट हो जाने के कारण कम्पनी को पुनः 'नोबैल्टी' और 'गैयटी थियेटर' में अपने प्रयोग करने पड़े ।

९- 'श्री कृष्ण विजय' शनिवार ८ फरवरी १८९० शौकर बापुजी
त्रिओकर

मालिक कावसजी खटाऊ

उपजुल जलित

६७. वैष्णवी द्वारा नाटक के प्रस्तुतिकरण के समय जैक प्रश्न उठार गए, किन्तु उस काल की सर्वाधिक महत्वपूर्ण घटना है, कम्पनी का मिलकियत में आमूल परिवर्तन । मोहम्मद अब्राहिम अली बीरा कम्पनी से संबंध विच्छेद करके स्वतन्त्र हो गए, व स्व। अभिनेत्रियों को लेकर खटाऊ से अपने मत-भेदों के कारण सोराब जी औग्रा ने भी कम्पनी छोड़ दी, फलतः कम्पनी का पूर्णतः मार कावस जी खटाऊ पर आ पड़ा व मार्च १८६० ई० में वे इसके स्वतन्त्र व स्काकी मालिक हो गए । मेरी फेंटन को पुनः कम्पनी में लाकर इन्होंने अपने आधिपत्य में निम्न नाटकों का अभिनय किया --

१- 'गामडेनी गोरी'

शनिवार १२ अप्रैल १८६० बहमनजी नवरोजी

काबराजी

६८. बहमन जी नवरोजी काबराजी का व्यावसायिक रंगमंच पर यह पहला नाटक था जो काफी सफल रहा व बहराम के रूप में अमृतकेशव नायक तथा मेरी फेंटन का अभिनय लोकप्रिय हुआ । प्रस्तुत नाटक के उपरान्त कम्पनी कुछ समय के लिए पुना और अहमद नगर की यात्रा पर चली गई जिससे कि इसके नए प्रयोगों के विवरण नहीं मिलते । वहां से लौटकर कम्पनी ने पुनः नए नाटकों का अभिनय किया ।

२- 'अलाउद्दीन उर्फ अजीबो गरीब बेराग' शनिवार ३० मई १८६१ सुंशी मुरादअली

३- 'मौली गुलियानि गुलनी कुल'

,, २६ मार्च १८६२ बहमन जी नवरोजी
काबराजी

४- 'तारा खुरशीद'

शुक्रवार २६ अप्रैल १८६२

तृतीय जन्म (१८६५)

६९. उपर्युक्त चार नाटकों को खेले के पश्चात् जून १८६२ में कम्पनी बन्द हो गई व कावस जी खटाऊ एक भागीदार के रूप में 'विक्टोरिया नाटक मण्डली' में सम्मिलित हो गए । मिस मेरी फेंटन भी इसी कम्पनी में चली आईं । किन्तु १८६४ में होरमस जी तांन्हा से अपने वापसी मतभेदों के कारण

उन्होंने कम्पनी से सम्बन्ध विच्छेद कर लिया व मित्रों को स्कन्ति करके 'न्यू अल्फ्रेड' के आधार पर 'जीरीजनल अल्फ्रेड कम्पनी' (१८६५) की स्थापना की। कम्पनी का प्रथम नाटक 'कलङ्का' १ जनवरी १८६५ को अभिनीत हुआ जिसमें फाहमन (इस समय ही कम्पनी में प्रवेश किया था) व मेरी फेंटन दोनों ने क्रमशः पेरान और शीरीन का अभिनय किया। 'मोली गुल' और 'गामडेनी गौरा' (कम्पनी के पूर्व नाटक) के उपरान्त कम्पनी मुंशी मिर्जा मोहम्मद काज़िम के 'लेला उर्फ़ स्तितारे मंगेरलिया' का तैयारी में संलग्न था कि होम्स जी तांतरा ने कम्पनी को बन्द कराने के विचार से हलपूर्वक मेरी फेंटन को १ मई १८६५ का अभिनय तिथि से पूर्व ही भगा दिया। तैयारी में अव्याधिक व्यय व अभिनय न हो सकने के कारण कम्पनी को काफी आर्थिक हानि हुई। तांतरा जी की योजना पर्याप्त सफल रही व 'न्यू अल्फ्रेड' के मालिक महम्मदअली बौरा ने कम्पनी को खरीद कर सटारु को अपने यहां नियुक्त कर लिया। मई १८६५ से १८६७ तक कावसजी सटारु इसी कम्पनी में रहे।

डायरेक्टर अमृत केशव नायक

१००. सन् १८६८ में 'न्यू अल्फ्रेड' से सम्बन्ध विच्छेद करके कावस जी ने पुनः 'अल्फ्रेड के-अभिनेतन, नाटक व कम्पनी' की स्थापना की, जिसके निर्देशक के उत्तरदायित्व को 'न्यू अल्फ्रेड' के अभिनेता, अमृत केशव नायक ने संभाला। विक्टोरिया के फारामजी चौक्क व मास्टर मोहन भी इस समय कम्पनी में आ गए। अमृत केशव के निर्देशन में कम्पनी ने 'स्कोलसियर प्रियेटर' में निम्न नाटकीय प्रयोग किए --

<u>रत्ना</u>	<u>अभिनय तिथि</u>	<u>लेखक</u>
१- 'सुने नाहक' (शेक्सपियर के हेमलेट पर आधारित)	बुध १५ जून, १८६८	मुंशी मेहवी हसन 'बख्शन' लखनवी
पात्र-- फाहमन--अतामोहम्मद, हेमलेट--सटारु, अस्तार--जोसेफ डेविड, मेहरबानी-- मास्टर मोहन, मेहरुन्निसा--अमृत केशव नायक, रेहाना--		
बल्लम केशव नायक, फारजीना--रामलाल बल्लम, प्रभुदास लहरी--		

पुन्नालाल बापि ।
१- श्रीमती विद्यावती 'नमू' - हिन्दी गंगमंत्र और नारायण प्रसाद 'कैलाश'
वीसिस, १८६७, पृ० १३६

यह नाटक ५४ बार अभिनीत हुआ ।

२- 'वज्रमे फाना' (शेक्सपियर के बुद्ध, ६ नवम्बर १८६८ मुंशी मेहदी हसन 'लसनवी' रोमियो जुलियट के आधार पर)

पात्र-- सुशरू-- सटाऊ, अरुण-- अमृत केशव नायक, बशीर-- पन्नालाल, शीरीन-- मास्टर मोहन, सोसन--बल्लभ--केशव नायक, गुलनार--रामलाल बल्लभ ।

३- 'सुरीदे शके' (विंटेस टेल पर -बृहस्पति, ६ अप्रैल १८६६ आगाहद्दे काश्मीरी' आधारित)

पात्र-- बादशाह-करवस जी सटाऊ, दरोगा -बेटा--पन्नालाल, रामा--रामलाल, हुसना-- मास्टर मोहन, गुलनार--बल्लभ केशव नायक, हमादा--अमृत केशव नायक, गहरिया --रामलाल बल्लभ ।

४- 'मारै जास्तीव' (एडीलीन बृहस्पति १६ नवम्बर १८६६ आगा हद्दे पर आधारित)

पात्र-- मिजाई--अता मोहम्मद, अहरक-- अमृत केशव नायक, मुसलमान--सटाऊ, इमडाई-- फराम जी बोक्स, दुधवाला- पन्नालाल, परवान--मास्टर मोहन, बिर्ली-- रामलाल बल्लभ, सलीमा--बल्लभ केशव नायक ।

अप्रैल १९०० के पश्चात् कम्पनी दिल्ली गई व वहाँ 'असीरे हिस्' का अभिनय किया ।

५- 'असीरे हिस्' (मिजार्री पर व १९०० ई० आगा हद्दे काश्मीरी' आधारित)

पात्र-- नासिरुद्दौला--अमृत केशव नायक, जोग-सटाऊ, रुस्तम--फराम जी बोक्स सफदरगंज--मन्नैरशा, महजबीन-- पुरुषोत्तम नायक, नौशबा--मास्टर मोहन, हसीना-बल्लभ केशव नायक, कंकट--रामलाल बल्लभ ।

इसके पश्चात् कम्पनी बम्बई में अधिक समय तक नहीं रह सकी व दिल्ली लसनऊ, मेरठ आदि जगहों में अपने पुराने नाटकों का अभिनय करती रही । अप्रैल १९०१

को पुनः बम्बई लौटकर कम्पनी ने रॉयल थियेटर में निम्न नाटक का अभिनय किया--
६- 'चन्द्रावली' शनिवार २१ जून, १९०१ मुंशी मेहदी हसन 'लसनवी' ।

१०१. 'अग्नीवै हिंसि' भी यहाँ कई बार अभिनीत हुआ। आगा हथ का 'शहीदे नाज़' (मेजर फँगर मेज़र' पर आधारित) दिल्ली में सन् १९०३ में खेलकर कम्पनी पुनः बम्बई लौट आयी व जब के कारेनेशन थियेटर' में उसने अपने नाटकीय प्रयोग किए। यहीं अप्रैल १९०४ में मिस गौहर ने कम्पनी में प्रवेश किया व कई पुराने नाटकों में अभिनय किया। १९११ तक कम्पनी के अन्य नये नाटकों के विवरण नहीं उपलब्ध होते। इस अन्तराल में कम्पनी ने अधिकांशतः उत्तर भारत की यात्रा की व १२ अगस्त १९११ को पेशवा में नए नाटक 'तौबा शिकन' का अभिनय किया। अभिनय के कुछ काल उपरान्त ही अमृत केशव नायक की मृत्यु हो गई फलतः डायरेक्टर मंचरेशा छापगर ने कम्पनी के उत्तरदायित्वों को संभाला व अपने निर्देशन में 'बैताब' के 'गौरसधन्या' (शनिवार ३१ अगस्त १९१२), 'महाभारत', (शनिवार २१ जून १९१३), 'रामायण', (सन् १९१५) नाटकों का अभिनय किया।

१०२. 'महाभारत' से 'हिन्दी रंगमंच के इतिहास में एक नई क्रान्ति का बीजारोपण ही हुआ था कि विपरीत परिस्थितियों से जूझकर इस क्षेत्र में साहसिक कदम उठाने वाले काखस जी पालन जी खटाऊ की १६ अगस्त १९१६ में पथरी के ऑपरेशन में मृत्यु हो गई। काखस जी की मृत्यु के पश्चात् कम्पनी की बागडोर उनके पुत्र जहांगीर जी पालन जी खटाऊ के हाथ में आ गई व उक्त रंगमंच पर 'बैताब' का 'पत्नी प्रताप' सिला। अपनी बुरी आदतों के कारण जहांगीर जी कम्पनी का अधिक समय तक संचालन न कर सके व इस एक नाटक के पश्चात् ही मैडन ने अल्फ्रेड कम्पनी खरीदी और वह मैडन थियेटर में विलीन हो गई।

न्यू अल्फ्रेड थियेट्रिकल कम्पनी (१९११-१९३२)

जन्म

१०३. अनेकों हिन्दी नाटकों के अभिनय द्वारा हिन्दी रंगमंच के विकास में योगदान देने वाली इस महत्वपूर्ण नाटक कम्पनी का जन्म अल्फ्रेड के एक सन्निहित वंश से हुआ था। सन् १८६० में जब कि अल्फ्रेड पुना

और अहमदनगर की यात्रा पर गई हुई थी महम्मद अली बौरा ने मार्च १८६१ में कम्पनी के सम्बन्ध-आगमन से पूर्व ही सौराब जी जोगा, माणिक जी मास्टर अमृत केशव नायक और उसके भाइयों के सहयोग से एक स्वतन्त्र नाटक कम्पनी की स्थापना की तथा अल्फ्रेड के आधार पर कम्पनी का नाम 'न्यू अल्फ्रेड थियेट्रिकल कम्पनी' रखा। उपर्युक्त सभी अल्फ्रेड नाटक कम्पनी के सदस्य थे, जिन्होंने सन् १८६० में कम्पनी से सम्बन्ध विच्छेद कर लिया था। सौराब जी ने अल्फ्रेड के समान ही प्रस्तुत कम्पनी में भी निर्देशक (Director) के पद को संभाला।

✓ डायरेक्टर-समैस्ब-जी-बेम्फ -

१०४. डायरेक्टर सौराब जी जोगा के निर्देशन में कम्पनी

ने निम्न अभिनयों द्वारा अपने नाटकीय जीवन का आरम्भ किया --

रचनाएं	अभिनय तिथि	लेखक
१- 'अजीब चिन्ह उर्फ अलाउद्दीन'	शनिवार ३० जून १८६१	मुंशी मुरादखली

शनिवार ३० मई १८६१ में 'अल्फ्रेड नाटक कम्पनी' ने मुंशी मुरादखली के 'अलाउद्दीन उर्फ अजीबों गरीब बेराग' का अभिनय किया था, जिसमें अनेक कलात्मक, अद्भुत एवं चमत्कारिक दृश्यों का संयोजन था व सुन्दर सेट सीन रंगमंच पर प्रस्तुत किए गए थे। इसकी लोकप्रियता व दृश्यविधान से प्रभावित होकर 'न्यू अल्फ्रेड' ने भी मुंशी मुराद से इसी नाटक को कुछ परिवर्तित रूप में लिखाकर नाम से अभिनीत किया।

पात्र--

जादूगर अब्दुल्लाह	-- सौराब जी जोगा
अलाउद्दीन	-- अमृत केशव नायक
बदरुल्लाह बादर	-- लल्लूशंकर

२- 'बीमारे बुलबुल'	१६ सितम्बर १८६१	मुंशी मुरादखली
३- 'हल्दर समा'	१३ जनवरी १८६२	
४- 'तासीरें स्वाब'	बुध २७ जनवरी १८६२	

(हिन्दी नाटकशाला में सिला)

५- 'कली बाबा'	शनिवार ५ मार्च १८६२	मुंशी मुराद कली
६- 'तिलस्मै सुलेमान'	२ मई १८६२	--
७- 'बाबै इबलीस'	६ जून १८६२	--
८- 'सुल्तान फरीद'	बुधवार ७ जुलाई , ,	
इस नाटक के उपरान्त कम्पनी ने दिल्ली, रामपुर, अमृतसर व लखनऊ की यात्राएं कीं व पुनः लौटकर निम्न अभिनय किए --		
९- 'अस्तरे हिन्द'	१० जुलाई १८६३	मुंशी मुरादकली
१०- 'लैला मंजून'	१ नवम्बर , ,	कम्पनी पुनः बम्बई से बाहर गई ।
११- 'राजा हरिश्चन्द्र'	२ सितम्बर १८६४	--
१२- 'लैला उर्फ सितारे मंगरेलिया'	१८६५	मुंशी मिर्जा मोहम्मद काज़िम ।

१०५. वस्तुतः यह वही नाटक है, जिसे 'अल्फ्रेड नाटक कम्पनी' काफी तैयारी के पश्चात् १ मई १८६५ को अभिनीत करने वाली थी । किन्तु होरमस जी तांतारा द्वारा मेरी फैटन को मगा देने के कारण अभिनीत न कर सकी थी व आर्थिक हानि में डूबकर न्यू अल्फ्रेड के हाथ बिक गई । अतः उसका यह पूर्ण तैयार नाटक भी न्यू अल्फ्रेड के रंगमंच पर ही सिला । करवस जी सटाऊ तथा अमृत केशव नायक ने तोरीन तथा अलाउद्दीन का अभिनय अभिनय किया ।

१३- 'सुरेश्वर जगन्निहार'	१८६५	मुंशी मुरादकली
१४- 'ताबे नेली'	शनिवार २१ जुलाई १८६५	

(यह चन्द्रावली नाटक का ही कुछ परिवर्तित रूप था ।)

१५- 'विल फारोश' (शेक्सपियर के मर्चेंट ऑफ वेनिस पर आधारित)	शनिवार १५ अक्टूबर १८६८	मैहदी हसन लखनवी, संगीत संयोजक - मुंशी मुरादकली
--	------------------------	--

१०६. 'दिल फरोश' नाटक के उपरान्त कम्पनी की मिलकियत में परिवर्तन हुआ। महम्मदजली बेरा की मृत्यु के कारण कम्पनी का एकाधिकार माणेकजी मास्टर के हाथ में जा गया। यद्यपि उन्होंने महम्मद जली के पुत्र को भागीदार के रूप में सम्मिलित कर लिया था, किन्तु अल्पायु व अनुभवहीन होने के कारण सर्वसत्ता माणेकजी के आधिपत्य में ही रही।

१६- मूल मुलियाँ १७ अक्टूबर १९०० मुंशी मैहदी हसन लखनवी
१७- 'दांव पैच फयजे सौहबत' बम्बई से बाहर हुआ सैयद नज़ीर हुसैन सत्ता 'देहली'
यही नाटक सन् १९०६ में वागा हज़ ने 'सैदे हवस' के नाम से लिखा जो कि 'मुम्बई' नाटक मण्डली में अभिनीत हुआ।

१८- 'स्वाभे हस्ती' १ मई १९०७ वागा हज़ 'कश्मीरी'

१९- 'सुखसूरत बला' बुध १८ दिसम्बर १९०६ ,, ,,

१९०७, यह नाटक काफी लोकप्रिय हुआ। हास्य कलाकार सौराब जी जोगा का 'सैर सत्ता' का अभिनय अग्रिम था, जिससे प्रभावित होकर देश की नाटक कम्पनियों ने ही नहीं बल्कि विविध क्लबों ने भी बड़े मनोयोग पूर्वक इसका अभिनय किया। राधेश्याम 'कथावाचक' भी इसके प्रभाव में नाट्य जगत में उतरे। इस नाटक से पूर्व कम्पनी की आर्थिक स्थिति काफी अस्तव्यस्त थी। अभिनेताओं ने नोटिस दे रले थे व कम्पनी मालिक पूर्णतः उदासी में डूबे हुए थे। किन्तु प्रस्तुत नाटक के अभिनय की प्रथम रात्रि में ही सौराब जी जोगा, सौराब जी कात्रक, ठल्लू, जगन्नाथ, सहेलाणी व दौराब मेवावाहता के पूर्व अभिनय ने न्यू अल्ट्रेड में नव जीवन का संचालन कर मालिकों की उदासी पूर्णतः प्रज्ञालन कर दिया। चार महीने तक खिलने वाले इस नाटक ने कम्पनी की स्थिति को काफी

१- 'यही पहला नाटक था-जिसे देखकर मैं उसमें बह सा गया.. वास्तव में सुखसूरत बला नाटक देखकर ही मुझे अब उत्कट उत्कंठा हो गई कि इस दरिया में कुतूंगा।'।

--राधेश्याम कथावाचक, 'मेरा नाटक काल' १९५७, पृ० २४

२

सुदृढ़ बनाया ।

२०- 'शरीफ बदमाश'

२४ जनवरी १९१२

मैहवी हसन लखनवी

१०८. सोमवार ८ जुलाई १९१२ में 'दिलफरोश' नाटक के उपरान्त मण्डवे में बाग ला जाने व काफी आर्थिक हानि होने के कारण कम्पनी बन्द हो गई । सौराब जी काबक, लल्लू शंकर व कावस जी आदि अनेक अभिनेता न्यू जल्लेड छोड़कर 'पारसी इम्पीरियल नाटक मण्डली' में सम्मिलित हो गए, जो कि इस समय कोरेनेशन थियेटर में अपने अभिनय कर रही थी । मास्टर जगन्नाथ ने त्रि पुरानी जल्लेड नाटक कम्पनी में चले गए । १५ महीने के कठोर संघर्ष के पश्चात् जुलाई १९१४ में माणिक जी मास्टर के सङ्प्रयत्नों के फलस्वरूप कम्पनी पुनर्जीवित हुई और उसने विक्टोरिया थियेटर में अपने नाटकीय जीवन का आरम्भ किया ।

२१- 'जुता दामन'

शनिवार, ६म्ह १९१४

आगा हर्ष कश्मीरी

१०९. इसी समय (अर्थात् १९१४ में) माणिक शाह बल्लारा ने एक क व्यवस्थापक (Manager) के रूप में कम्पनी में प्रवेश किया व बिजली इंजार्ज के पार को संभाला । रायेश्याम 'कथावाचक' भी एक नाटककार के रूप में कम्पनी में लाभग इसी समय आए । क्योंकि 'जुता दामन' के पश्चात् उनके 'वीर अभिमन्यु' के अभिनय का विवरण मिलता है ।

२२- 'वीर अभिमन्यु' (दिल्ली के संगम ४ फरवरी १९१६ रायेश्याम 'कथावाचक' थियेटर में सिला)

पात्र-- श्रीकृष्ण -- मोगीठाल, अभिमन्यु-- बम्भूलाल, अर्जुन-हलीजर, भीम-- अब्दुल रहमान काबुली, सुमद्रा -मास्टर जगन्नाथ, उत्तरा मास्टर नितार, युधिष्ठिर -- रियाज, द्रोणाचार्य--मनलाल, जयद्रथ-- अमर माई, सटपट सिंह- सौराब जी ठुंडी, शंकर - गंगाप्रसाद माई, सुन्दरी - वशा पुरुषोत्तम ।

२३- 'जुता पुर्जा'

२० फरवरी १९१६

मैहवी हसन लखनवी

१- शिवावदा बाराशा झरोफ - पारसी नाटक तस्ती - १९५०, पृ० ६५

११०. सिकन्दर के रूप में सौराब जी ओग्रा का अभिनय प्रस्तुत नाटक में काफी लोकप्रिय हुआ । अपने उपर्युक्त सभी नाटकों की अद्भुत सफलता से कम्पनी की आर्थिक स्थिति इस समय तक सुदृढ़ हो चुकी थी । इसी का परिणाम था कि सन् १९१६ के पश्चात् मालिक-माणिक जी जीवन जी मास्टर ने अहमदाबाद में 'मास्टर थियेटर' के नाम से एक लास में अपनी स्वतन्त्र नाटकशाला का निर्माण करवाया जहाँ सर्वप्रथम 'भक्त प्रह्लाद' अभिनीत हुआ ।

२४- 'भक्त प्रह्लाद'

१९२४

राधेश्याम कथावाचक'

१११. नाटक में लोमीलाल का अभिनय करने वाले सौराब जी ने दिल की बीमारी के कारण इस नाटक के उपरान्त अभिनय करना छोड़ दिया किन्तु वे 'न्यू अल्फ्रेड' से सम्बन्धित रहे । अस्वस्थता के कारण उनके उत्तरदायित्व को सहायक निर्देशक (Asst Director) लोमीलाल ने संभाला । किन्तु कम्पनी का यह रूप अधिक समय तक सुरक्षित न रह सका । रंगर बाजार के कारण माणिक जी को काफी आर्थिक हानि हुई और उनमें इतनी कमजोरी आ गई कि वे कम्पनी का भार न संभाल सकें तथा --

१- फ्राम-रौज करंजिया

२- मेहबान जी कापड़िया (मैनेजर)

३- माणिकशा बल्लार (मैनेजर)

को कम्पनी का मालिक बनाकर सदा के लिए उन्होंने कम्पनी से सम्बन्ध विच्छेद कर लिया । सौराब जी ओग्रा भी सन् १९२४ में कम्पनी से स्वतन्त्र हो गए । फलतः कम्पनी के लम्बे इतिहास का एक अध्याय समाप्त हो गया ।

निर्देशक के रूप में सौराब जी

११२. सफल हास्य अभिनेता के साथ ही सौराब जी ओग्रा एक कुशल संचालक व निर्देशक थे, जिन्होंने अल्फ्रेड और न्यू अल्फ्रेड (१९११-१९१४) दोनों ही कम्पनियों का लम्बे समय तक संचालन किया था । इनकी सफलता का मुख्यकारण भाषा सम्बन्धी उच्च ज्ञान ही नहीं, बल्कि चरित्र के विषय में उनकी दृष्टि सम्पूर्णता भी है । चरित्र के विभिन्न पहलुओं के सामंजस्य से वे पूरी मांति

१- राधेश्याम कथावाचक-मेरा नाटककाल', १९५७, पृ० ६०

अभिनेता सौराब जी

११४. यह सत्य है कि सौराब जी एक 'बाल राउण्ड ऐक्टर' (all round actor) नहीं थे व हरिश्चन्द्र जैसे ट्रैजिक पात्रों के अभिनय में वह सफल न हो सके किन्तु हास्य अभिनय में उनकी कीर्ति आज भी, अलम्य है। 'दिल फरौश' का मुबारक, 'मूल मुलैया' का अब्दुल करीम, 'सूखसूरत बला' का 'सैरसल्ला', 'शरीफ बदमाश' का कुक्कस तथा 'चलता-पुजा' का यह सिकन्दर " हल्के व मॉडे प्रकार के हास्य का पक्षपाती नहीं था। अपने हास्य अभिनय में गंभीर तत्व की रक्षा करते हुए तथा स्वाभाविक अभिनय के साथ 'वे अपने सेन्टेसेज़ (Sentences) दर्शकों के कानों में इस प्रकार डालते थे, जैसे प्रावण में किसी बाग के भीतर - शीतल मन्द पवन हमें ककौरी द्वारा स्वतः ही आनन्द देती है।' उनकी अभिनय कुशलता पर प्रसन्न होकर निजाम हैदराबादी ने सोने की बशर्फीयों के पुरस्कार से इन्हें सम्मानित किया व कम्पनी के इलाहाबाद आने पर सर चार्ल्स मनरो से भी पर्याप्त सम्मान मिला। 'इम्पीरियल नाटक मण्डली' के जोसेफ डेविड व 'पारसी थियेट्रिकल कम्पनी' के अमृत केशव नायक का निर्देशकत्व (Directorship) सौराब जी का ही कर्ण है। ३३ अप्रैल १९३३ को ७५ वर्ष की अवस्था में रंगमंच के इस महान साधक ने, व ग्रेट रोड पर 'प्ले हाउस' के इस 'बज्जे घुंघरू' ने सदा के लिए मौन धारण कर लिया। ऐसे कलाकार को ही गढ़ 'डेविड गेफिको (इंग्लैण्ड का प्रसिद्ध कट) की उपमा में थोड़ी अतिरंजना है।

कार्यकर्ता

११५. सौराब जी के काल में कम्पनी के अन्य कार्यकर्ता

निम्नलिखित हैं—

१- राधेश्याम क्याबाचक— 'मैरा नाटक काल', श्री राधेश्याम पुस्तकालय, बरेली

१९५७, पृ० ४३

२- शिवावका बाराशा शरीफ 'पारसी नाटक तस्ती' 'कैरै हिन्द प्रिंटिंग

प्रेस बम्बई, १९५०, पृ० ६५

- १- निर्देशक -- सौराब जी जोग्रा । सहायक निर्देशक-- भोगीलाल भाई
- २- स्थायी लेखक-- (अ) मेहबूब मुंशी बैकल --(५० रुपए मासिक)
 (ब) मेहदी हसन 'अहसन' लखनवी--(१०० रुपए मासिक)
 (स) आगा साहब अधिक वेतन चाहते थे, अतः कम्पनी से सम्बन्ध तोड़ दिया ।
- ३- गायक वृन्द--
 (अ) छोटा तबला मास्टर-- गुलाम हुसैन(न्यू क्लबर्ट से आया था)
 बड़ा तबला मास्टर -- निहालचन्द ।
 (ब) नाच मास्टर -- भोगीलाल भाई ।
- ४- ड्रेस मास्टर -- मोहम्मद अली ।
- ५- पेंटर -- हरिश्चन्द्र नामक पंजाबी युवक (मुख्य रंग निर्देशक)वासुदेव दिवाकर
- ६- व्यवस्थापक (Manager) तीन व्यक्ति
 (अ) गौरीशंकर मिश्र (बरेली से ही कम्पनी व्यवस्थापक के रूप में न्यू क्लबर्ट में प्रवेश किया)
 (ब) माणिक शाह बक्सारा -- बिजली इंचार्ज
 (स) मेहरबान जी सुरेश जी कामड़िया-- रौटी घर के इंचार्ज ।

द्वितीय मोड़(१९२५)

१९६. 'न्यू क्लबर्ट' के नाटकीय इतिहास में यह परिवर्तन उस समय आया जब कि १५ नवम्बर सन् १९२४ को कम्पनी से स्थायी नाटककार के सम्बन्ध जोड़ने वाले श्री राधेश्याम 'कथावाचक' १ अप्रैल १९२५ को कम्पनी के निर्देशक पद पर नियुक्त हुए । इनके पूर्व भोगीलाल भाई और डोनियल दादा भी इस मार को संभाल चुके थे किन्तु उनका काल व्यक्तिकालिक होने के साथ ही किसी भी दृष्टि से महत्वपूर्ण सिद्ध नहीं हुआ , यही कारण है, उसकी यहाँ चर्चा नहीं की गई । 'कथावाचक' जी के निर्देशन में अधिकांशतः उन्हीं की रचनाएं ही अभिनीत हुई --

<u>रचना</u>	<u>अभिनय तिथि</u>	<u>लेखक</u>
१- 'परिवर्तन'	मार्च १९२५	कथावाचक

पात्र-- श्यामलाल-- शाकिर माई, लक्ष्मी-- नर्मदाशंकर, चौबे रामकृष्ण--
 व ज्ञानचन्द वकील, गोल्डेन गोली-- हानलाल, शम्भूदादा-- इब्राहीम मोटे ।
 उस युग में जब कि नाटक साप्ताहिक में दो दिन अर्थात् शनिवार और इत्वार
 को होता था 'परिवर्तन' आतार नौ दिन सफलतापूर्वक तक अभिनीत हुआ
 जो कि उसकी लोकप्रियता का स्पष्ट प्रमाण है ।

१- 'मशरिकी हूर' (उर्दू में) १९२६ 'कथावाचक'
 पात्र-- रौशन बारा-- फिदा हुसैन, दिलेर जंग-- नन्दकिशोर, सलामत बेग--
 फीरोजशा पीठा वाला ।

३- 'श्रीकृष्णवतार' १९२६ में विजयादशमी पर 'कथावाचक'
 (सर्वप्रथम अमृतसर में खिला)

४- 'रुक्मिणी मंगल' १९२७ "

५- 'श्वणकुमार' (सर्वप्रथम दिल्ली १९२८ "
 में अभिनीत हुआ)

६- 'ईश्वर मक्ति' (देहली में १९२९ "
 अभिनीत हुआ)

पात्र-- अम्बरीष-- चौबे रामकृष्ण, पद्मा-- नर्मदाशंकर, मणिकान्त-- नन्दकिशोर,
 उमा-- फिदा हुसैन, नामाग-- मुंशी रियाज, सुकेशी-- १९२१ पुरुषोत्तम,
 दुर्वासा-- शाकिर माई, रुद्रदत्त-- शान्ति, मगवान विष्णु-- गंगा प्रसाद गवैया,
 गरुड़-- हानलाल, सुदर्शन-- गंगा प्रसाद शर्मा (कौमिक में), घण्टाकरण-- श्रीफीरोजशाह
 ठीला-- हीरा ।

७- 'मन्त्र' द्रौपदी स्वयम्बर' १९२९ कथावाचक

यात्रा--

१९७, ११ फरवरी सन् १९३० में 'कथावाचक' जी ने कम्पनी
 से सम्बन्ध विच्छेद कर लिया । इनके कार्यकाल में 'न्यू जल्फ्रेड' ने बम्बई, इन्दौर
 जयपुर, देहली, मथुरा, आगरा, कानपुर, लखनऊ, बनारस, लुधियाना, जालन्धर,
 अमृतसर, लाहौर, पेशावर तथा अलीगढ़, मेरठ, मुजफ्फरनगर, सहारनपुर व मुरादाबाद
 की जुमाइशों की सफल यात्राएं की ।

१- 'रावें श्याम कथावाचक--' मेरा नाटककाल', १९५७, पृ० १८०

कार्यकर्ता

११८. 'कथावाचक' जी के समय कम्पनी में निम्न कार्यकर्ता थे--

१- निदेशक (Director) श्री राधेश्याम 'कथावाचक'

सहायक निदेशक-- (अ) उर्दू नाटकों में -- श्री इब्राहीम भाई

(ब) हिन्दी नाटकों में -- नर्मदाशंकर त्रिभुवन नायक

२- नाच मास्टर व घण्टी बक्करी का कार्यकर्ता-- नर्मदाशंकर

३- मिस्टेक इंचार्ज -- श्री रामतैज शास्त्री

४- कलाकार -- नन्बकिशोर, मगवत किशोर 'व्याकुल', गिरिजाशंकर, गंगाप्रसाद मवेया, फरीदशाह पीठावाला आदि । 'कथावाचक' जी के आगमन के पश्चात् कम्पनी में निरन्तर हिन्दुओं की संस्था वृद्धि होती रही और उसने हिन्दू नाटक कम्पनी का रूप ग्रहण कर लिया ।

११९. 'कथावाचक' जी के पश्चात् 'न्यू अल्फ्रेड नै' हिन्दू विधवा (१९६२) उर्फ सुधरा जमाना (सन् १९३१ में मैरठ नौचन्दी में सिला) व 'गंगावतरण' का अभिनय किया जो कि राधेश्याम जी की ही सशक्त कलम के संशोधित रूप थे । अच्छे अभिनेताओं के अभाव में प्राण संभालन न कर सकें व कुछ पेशेवर मुस्लिम अभिनेताओं के सहयोग से 'छेला मंजू' व 'शीरी फरहाद' जैसे निम्नकोटि के खेल खेलकर सन् १९३२ में कम्पनी पूर्णतः डूब गई ।

नाटक उत्प्रेषक मण्डली (१९३५-१९८४)

जन्म

१२०. सन् १९५३ से १९७० तक तत्कालीन रंगमंच पर पारसी मुबरावी नाटकों का प्राधान्य रहा । १९७१ में मर्फीबान कृत सीने के मूल की 'सुरेस' के उपरान्त नाट्य जगत में एक नया मोड़ आया व कम्पनियों की प्रवृत्ति उर्दू नाटकों के अभिनयों की ओर अविकाशिक उन्मुख होने लगी । इसके पीछे बहुमुख व चङ्कीली दुख सच्चा, जोशीली भाषा व रंगमंच पर स्त्रियों के आगमन

के कारण जनता का इन अभिनयों के प्रति निरन्तर बढ़ता हुआ आकर्षण उत्तरदायी था । इसी से प्रेरित होकर ग्रांट रोड की तत्कालीन सभी नाट्य कम्पनियां उर्दू (नाटकों के) अभिनयों में संलग्न रहीं ।

१२१. बदलते हुए नाटकीय वातावरण में पारसी गुजराती नाटकों को काल-क्वलित होता हुआ देखकर कुछ प्रमुख पारसी अभिनेताओं ने अपनी मातृभाषा के नाटकों की रक्षा के लिए एक स्वतन्त्र नाटक कम्पनी स्थापित करने का विचार किया व

१- छराम जी गुस्तादजी दलाल

२- कावस जी नशरवान जी कोहीदार, उर्फ कावस जी 'गुरगीन'

३- हौमस जी घनजी भाई मौदी 'काकावाल'

१२२. सन् १८७५ में 'संगीत उत्प्रेजक मण्डली' के आधार पर 'नाटक उत्प्रेजक मण्डली' की स्थापना की । कैलशक न्वराजी काबराजी इसके सेक्रेटरी थे । यह उस समय की सामान्य धारणा थी कि काबराजी के सहयोग के बिना कोई न मण्डली मली प्रकारेण संचालित नहीं हो सकती । इनके काबरा जी के सहयोग से मण्डली ने निम्नलिखित नाटकों का अभिनय किया --

रचना	अभिनय तिथि	लेखक
१- 'सुड़ी बच्चे सौपारी'	२७ मार्च, १८७५	कैलशक काबराजी
१२३. यह एक हास्य प्रधान ईरानी नाटक था, जिसका प्रस्तुतिकरण विक्टोरिया थियैटर में हुआ । दो तीन महीने के प्रशिक्षण (रिहर्सल) के पश्चात् भी नाटक असफल रहा । क्योंकि जन-रुचि ईरानी कथाओं की संकुचित सीमाओं से कहीं जागे बढ़ गई थी । नाटक की असफलता से मालिकों में फेले हुए असन्तोष और निराशा को निवारित करने के लिए काबराजी ने कमला को अपना धार्मिक भावों से सम्पन्न दूसरा नाटक दिया--		
२- 'हरिश्चन्द्र'	३० अक्टूबर १८७५	रणछोड़भाई उज्जराम परिवर्तनकर - कैलशक काबरा जी

१२४. रणछोड़माई उदयराम की रचना साहित्यिक गुणों से सम्पन्न थी। अतः उसे तत्कालीन रंगमंच के अनुकूल परिवर्तित करके व यत्र-तत्र कुछ गीतों का संयोजन करके काबराजी ने धौबी तलाब पर फुरामजी कावस जी हॉल में नाटक का अभिनय कराया जिसे कि इन्होंने एक वर्ष के लिए किराए पर ले रखा था। नाटक की आशातीत सफलता प्राप्त हुई और वह लगातार एक वर्ष तक अभिनीत होता रहा। इसी से प्रेरित होकर सुरेश द जी बालीवाला ने भी विनायकमसाद 'तालिब' से विक्टोरिया के लिए 'हरिश्चन्द्र' की रचना करवाई। पात्र-- हरिश्चन्द्र -- होरमा जी धन जी भाई 'काकावाले', तारागती-- अरदेशर हीरामती, विश्वामित्र-- कराम जी गुस्ताब जी दलाल, नदात्र-- कावस जी नसरवान जी कौहीदारू, देही - पैस्तन जी।

१२५. नाटक से कम्पनी को अच्छी कर्षा प्राप्त हुई और उसने अधिशासी अभियन्ता मंवर जी मक़ीबान के सहयोग से 'कराफर्ड मार्केट' में 'एस्प्लेनेड थियेटर' के नाम से अपनी स्वतन्त्र रंगशाला का निर्माण कराकर अपने अनेक नाटकीय प्रयोग किए।

३- 'नल-दम्पन्ती'

१३ दिसम्बर १८७६ रणछोड़माई उदयराम,
परिवर्तनकार-

कैलश काबराजी

पात्र-- दम्पन्ती -- दाराशाह नोरोजी पटेल, उर्फ नाबामाई नस्कौरी।

४- 'फरीबू'

१८७७

कैलश काबराजी

१२६. काबराजी ने इस नाटक की रचना सन् १८७४ में दादामाई रतन जी ठुंडी की 'हिन्दी नाटक मण्डली' के लिए की थी। किन्तु मण्डली के अस्तम्य में बन्द हो जाने व शर्त के अनुसार रचनाकार को सौ रुपये न मिलने के कारण नाटक काबराजी के आधिपत्य में रहा व १८७७ में नाटक उद्येजक में लिखा।

५- 'सीताहरण'

बुध २१ मई १८७८

कवि नर्मदाशंकर,

रूपान्तरकार-

कैलश काबराजी

पुत्र- राम-दौराबजी बजा, सीता-- सौराबजी रुस्तम जी बाच्छा, सौलू सीता'
 रावण--धनजीमाई न० मास्टर, इन्दुजीत--नरौजी दौराब जी दीदिया,
 विभीषण -- रुस्तम जी बाच्छा (सौराबजी रुस्तम जी बाच्छा के पिता),
 हनुमान-- कावस जी नसरवान जी गुरगीन' कौहीदार'

६- 'लवकुश' ६ अगस्त १८७६ कैलशरू काबराजी

७- 'विनाश काले विपरीत २६ नवम्बर १८७६ कैलशरू काबराजी
 बुद्धि' कथा जुगारी मौलानाथनी
 पत्तिव्रता प्रेमकुंवर'
 ('Hut of The Red Hill Mountain' पर आधारित)

८- 'नन्दबन्नीसी' ६ नवम्बर १८८० कैलशरू काबराजी

मागीदारों में परिवर्तन

१२७. 'नन्द बन्नीसी' नाटक के उपरान्त फरवरी १८८१ में
 इन कावस जी नसरवान जी कौहीदार व शौरमस जी धनजी माई मौदी इन
 दोनों ही मागीदारों ने कम्पनी से सम्बन्ध विच्छेद कर लिया, क्योंकि फरामजी
 गुस्ताद जी कुछ तीव्र प्रकृति के थे व एकाधिकार के इच्छुक थे। इन परिवर्तनों के
 साथ काबराजी ने भी सेक्रेटरी पद त्याग दिया व बहाल इसके एकाकी मालिक हो
 गए। अपने आधिपत्य में फराम जी ने काबराजी के अतिरिक्त अन्य हिन्दू कृतिकारों
 की धार्मिक रचनाओं को भी रंगमंच पर प्रस्तुत किया जिनमें हाईकोर्ट के अनुवादक
 शेकरबापुजी त्रिलोकेकर का मुख्य स्थान है।

९- 'मालिनी' १८८१ शौकर बापुजी त्रिलोकेकर

१०- 'परिस्तान परियां' बुद्ध १२ जून १८८१ ,,

११- 'विक्रम चरित्र यानि' ,, १५ फरवरी १८८२ ,,

शनि महात्म्य'

१- डा० धनजीमाई न० वैद्यता 'पारसी नाटक तत्त्वानी त्तवारीख' १६३१, पृ० ३००

१२- 'चित्रसेन गान्धर्व' शनिवार १४ अक्टूबर १८८२-शौकर बापुजी त्रिलोककर

१२८. धीरे-धीरे कम्पनी की वार्षिक स्थिति बिगड़ती जा रही थी। जिसे देखकर दोनों भागीदार पुनः कम्पनी में आ गए तथा अपने-अपने निदेशन में निम्न रचनाएं अभिनीत कीं --

१३- 'ललित दुःख दर्शक' बुद्ध २४ जनवरी १८८३ रणछोड़भाई उदयराम

१४- 'दम्पन्ती स्वयम्बर' शनिवार १८ अगस्त १८८३, शौकरबापुजी त्रिलोककर

१५- 'निन्दाखानु' बुद्ध, २६ सितम्बर १८८३, केतेश्वर कावराजी

यह नाटक शेरीडन के 'स्कूल फॉर स्कैण्डल' (School For Scandal)

के आधार पर पारसी संसार के लिए रचा गया था और काफी नफल सिद्ध हुआ।

पात्र-- बहली भगत-- धनजी माई मास्टर, जरी जौहाब-- पेसु ब्रह्मसेन उर्फ 'पेसु टेडी' नाजाभाई नसरू-- दाराशाह नवरौजी पटेल।

१२६- कम्पनी का यही अन्तिम नाटक था। शेर बाजार का रंग बंद जाने के कारण फाराम जी बलाल इसका अधिक संचालन न कर सके व जून १८८४ में कम्पनी बन्द हो गई। इसका नाटकीय वस्तु सामान नीलाम हो गया जिसे कि नानाभाई २००० ने अपनी 'अल्फ्रेड नाटक कम्पनी' के लिए खरीद ली। पता नहीं कि बाजार पर डा० पटेल कम्पनी का जीवन-काल १६ वर्ष मानते हैं, जब कि स्पष्टरूप से उन्होंने इसका उद्भव १८७४-७५ में व अन्त १८८४ में माना है। विचार करने पर इस दृष्टि से तो इसका अस्तित्व ६-१० वर्ष का ही सिद्ध होता है।

एलफिन्स्टन ड्रामेटिक क्लब (१८६१)

जन्म

१३०. वासुदेव नन्दनप्रसाद ने अपने शौचप्रबन्ध में प्रस्तुत कम्पनी का विवरण देते हुए सन् १८६०-६१ में कुंवर जी सुराबजी नाजिर नामक एक पारसी सज्जन व 'हीरजी लमेट्ट' के सहयोग से स्थापित 'एलफिन्स्टन ड्रामेटिक क्लब' को सबसे-प

सबसे पुरानी व्यावसायिक नाट्य संस्था की संज्ञा दी है। किन्तु यह धारणा सर्वथा सारहीन है और निरर्थक है। पिछले पृष्ठों में मली भांति स्पष्ट किया जा चुका है कि प्रथम व्यावसायिक नाटक कम्पनी का 'श्रेय सौराब जी की एलफिन्स्टन को नहीं वरन् केशव न्वरौजी काबराजी के मंत्रित्व में सन् १८६८ में स्थापित 'विक्टोरिया नाटक मण्डली' को है। एलफिन्स्टन, विक्टोरिया तथा अल्फ्रेड जैसी दो महत्वपूर्ण कम्पनियों के उद्भवोपरान्त व्यावसायिक नाट्य कम्पनियों के इतिहास में समाहित हुईं। अतः इसे 'प्रधान होने का श्रेय देना उचित नहीं प्रतीत होता। यथा नहीं डाक्टर साहब ने किन आधारों पर अपनी धारणाओं का निर्माण किया है। हीरजी समसट के सहयोग से निर्मित जिस एलफिन्स्टन ड्रामैटिक क्लब की उन्होंने चर्चा की है, वह वास्तुतः 'बोरीजिनल एलफिन्स्टन क्लब' (१८६१) है, जिसे पारसी हाई स्कूल के प्रिंसिपल फरामजी बयन जी ने हीरजी भाट्ट, असपन्ध्यार जी संभाता व बालकृष्ण बासुदेव के सहयोग से स्थापित किया था। नाज़र द्वारा स्थापित 'एलफिन्स्टन ड्रामैटिक क्लब' के निर्माण में संभाता जी का कोई सहयोग नहीं रहा।

१३१. प्रस्तुत क्लब के संस्थापक बम्बई के गणमान्य वनिक सेठ कुंवर जी सौराब जी नाज़र थे, जिन्हें अपने विद्यार्थी जीवन से ही अंग्रेजी नाटकों व अभिनय कला के प्रति अपार लगाव था। इसी प्रेम व पारसियों द्वारा स्थापित तत्कालीन नाट्य क्लबों के प्रयोगों व सफलताओं से प्रेरित होकर सौराबजी ने एलफिन्स्टन कालेज में अपनी शिक्षा समाप्ति के पश्चात् डा० नख्खान जी व न्वरौजी पारस व तथा डाक्टर घनजी शाह न्वरौजी पारस आदि सहपाठियों व मित्रों के सहयोग से कालेज के नाम पर सन् १८६१ में एलफिन्स्टन ड्रामैटिक

१- बासुदेव नन्दनप्रसाद, भारतीययुगीन नाट्य साहित्य और रंगमंच पटना

विश्वविद्यालय (शोधप्रबन्ध) सन् १९५६, पृ० ३०६

२- बहांगीर जी पैतमजी संभाता, भारी नाटकीय अनुभव-१९१४, पृ० ४

क्लब की स्थापना की । यह एक अमेच्युर्स नाट्य कम्पनी थी , जिसने ७ दस वर्ष तक वर्षात् सन् १८६१-१८७१ तक के अपने अवैतनिक नाट्य जीवन में अंग्रेजी विशेषतः शेक्सपियर के नाटकों का अभिनय किया ।

अभिनेता -- इस समय कम्पनी के अभिनेताओं व सहायकों में मुख्य थे- डा० नशरवान जी न्वरौजी पारख, ठ लेफ्टिनेन्ट कर्नल डा० धनजीशाह न्वरौजी पारख, पैस्तन जी नशरवान जी वाड़ीया, डी०एन०वाड़ीया, मेरवान जी नशरवान जी वाड़ीया धनजी माई मारटर उर्फ पाल्तावाला, के०एच० कांगा, मोंगेकशा सुरती, कुंवर जी सौराब जी नाजर आदि।

नाटक-- अपने अवैतनिक रूप में कम्पनी में बहुत से अंग्रेजी नाटकों का अभिनय किया जिनमें से कुछ मुख्य इस प्रकार हैं--

नाटक	अभिनय तिथि	लेखक
-----	-----	-----
'ओथेलो'	१६ फरवरी १८६६ को	शेक्सपियर
	दूसरी बार अभिनीत हुआ	

पात्र-- एमील्या-- डा० नशरवान जी न्वरौजी पारख, डैस्टीमोना-डा० धनजीशाह न्वरौजी पारख, ईसागो-- जांगीर नीमक्वाला ओथेलो-- अरदेशा ऊन्वाला आदि ।

२- 'द सेविन क्लैस' १४ नवम्बर १८६८

३- एक ट्रेजिडी नाटक २४ दिसम्बर १८६६
(महारानी
विक्टोरिया की
सालग्रह पर अभिनीत
हुआ)

४- 'टेमिंग ऑफ द श्रू' शेक्सपियर
(Taming of The Shrew)

प्रस्तुत नाटक 'लैडी डफरिन कार्निवाल फण्ड' के लिए अभिनीत हुआ था ।

कम्पनी स्थापक कुंवरजी सौराबजी नाजर का क्यराइन का अभिनय इसमें अधिक लोकप्रिय हुआ ।

५- 'मर्चेंट ऑफ वेनिस' १८६८ के बाद शेक्सपियर

स्वयं

पात्र-- स्नटोनियो--रुस्तम जी मेरवान जी पटेल, कसानयो--दादाभाई सौराब जी पटेल, शॉयक्काक--सिंगापुर के बैरिस्टर स्दलजी जमशेदजी सौरी, पोरशिया--डा० नशरवान जी नवरोजा पारस । डा० पारस का स्त्री पात्र का यह अभिनय अपने आप में इतना पूर्ण था कि दर्शकाण अस्मान छ न लगा सके^{दि} अभिनय करने वाला वस्तुतः पुरुष पात्र है^थ या स्त्री ।

६- 'दु जेंटलमेन आफ बरोना

--

शेक्सपियर

पात्र-- बेलनटार्न--अल्फ्रेड हाईस्कूल के प्रिंसिपल नशरवान जी हीरमजीभाई पटेल, प्रोटीया--सरशेद जी स्दल जी, पुरीयो--जांगीर जी स्दल जी दावर, लोन्स--सरशेद जी सीरवई, सिलवया--होम्स जी जहांगीर जी मामाए, बुल्या--जमशेद जी जाजीभाई, पारसी बैनाबोलनट वन्स्टीदयुट के प्रिंसिपल डोसाभाई आदि । ये सभी नाटक रॉयल थियेटर में अभिनीत हुए । सौराब जी की गतिविधियों का केन्द्र यही रंगशाला थी। प्रशिक्षण (रिहर्सल) का सम्पूर्ण कार्य चौबी तलाब स्थित नाज़र जी के घर पर चलता था ।

व्यावसायिक नाटक मण्डली के रूप में (१८७१)

१३२. सन् १८७१ में जब कि 'विक्टोरिया नाटक मण्डली' 'हज़मबाद औ ठाननाज़' नामक अपने हास्य प्रधान नाटक का अभिनय कर रही थी, औजी नाटकों का अभिनय करने वाली सौराब जी की स्लफिन्स्टन ड्रामेटिक क्लब के क्लेवर में आपूर्ण परिवर्तन आया जिसने कम्पनी के वैतनिक व अमेच्युअ नाट्य संस्था से वैतनिक व व्यावसायिक नाटक कम्पनी के रूप में प्रस्थापित कर दिया । इस रूप परिवर्तन के साथ ही उसके नाटकों में सीमा विस्तार भी स्वाभाविक था । औजी के साथ ही गुजराती, उर्दू व हिन्दी नाटकों को भी उसने अपने अभिनय में समेट लिया ।

वित्तवसाधन

१३३. व्यावसायिक बरातल पर स्लफिन्स्टन ने कुछ नए नाट्य प्रयोग किए जो परवर्ती व तात्कालिक नाट्य कम्पनियों के लिए न केवल माननीय और अनुकरणीय सिद्ध हुए बरन् प्रभुत आर्थिक लाभ की दृष्टि से भी व्यावसायिक

नाट्य-जात्र की प्रसिद्ध विशेषताओं के रूप में प्रस्थापित हो गए ।

१- 'इन्दरसभा', 'परियों' या 'सभाओं' वाले नाटक अथवा उसके अनुकरणवर्ती नाटक सर्वप्रथम 'लिकिन्स्टन' कम्पनी के रंगमंच पर अभिनीत हुए । कम्पनी ने सन् १८७३ में 'इन्दरसभा' का अभिनय करके इस प्रकार का साहसपूर्ण कदम उठाया था ।

२- हिन्दू कथा पर आधारित धार्मिक नाटकों के अभिनय का श्रेय श्रीरू सैठ कुंवर जी, सोराब जी नाज़र को है। सन् १८७२ में गुजरात के अन्तिम राजा दानी कर्ण के जीवन का महत्वपूर्ण घटनाओं का 'करणधेळो' के नाम से उन्होंने सर्वप्रथम अभिनय किया ।

१३४. अपने व्यावसायिक जीवन में कम्पनी ने कुंवर जी नाज़र के आधिपत्य में उनकी गुजराती उर्दू नाटकों का अभिनय किया जिनमें से कुछ मुख्य रूप प्रकार हैं—

नाटक	अभिनय तिथि	लेखक
------	------------	------

'करणधेळो'	१८७२	
-----------	------	--

पात्र-- कर्ण-- दादाभाई अण्णु, अप्सुन्दरी--करवसजी माणेकजी ।

१३५. ऐसे नाटकीय वातावरण में जहां शाहनामा, अवैस्ता ईरान। कथाओं व औंजी नाटकों पर आधारित नाटकों के अभिनय की घुम थी परम्परा से अलग हटकर किसी हिन्दू कथा को अपने अभिनय का आधार बनाना निश्चय ही उस समय के लिए महत्व की बात थी । पारसी लोग हिन्दू धर्म उनकी रीति परम्पराओं और क्रियाओं से पूर्णतः परिचित नहीं थे । अतः उनके अभिनय में कहीं कोई ऐसा दृश्य न आ जाए जिससे हिन्दुओं की धार्मिक मान्यताओं पर आघात पहुँचे - इस मय से सोराब जी ने कुछ ब्राह्मणों द्वारा अपने अभिनेताओं को काफी समय तक सम्यक् रूपेण हिन्दू धर्म की शिक्षा दिलवाई-क्योंकि वे अपने इस प्रथम धार्मिक नाटक को हर दृष्टि से सम्पूर्ण बनाना चाहते थे । नाटक पहले गुजराती व पुनः उर्दू में अभिनीत हुआ । अभिनय में रमझान मुमि तक की कई क्रियाएँ पिछलाई गई थीं, किन्तु फिर भी नाटक बांझित सफलता न प्राप्त कर सका जिससे दुःख होकर सोराब जी ने पुनः इस प्रकार का प्रयोग करनेकी चेष्टा नहीं की । नू मृतप्रायः परम्परा को

जागे सन् १८७४ में स्थापित 'नाटक उत्कृष्ट मण्डली' में पुनर्जागृत किया ।

२- अलाउद्दीन और उसका चिराग १८७२

पात्र-- जादुगर-- धनजी भाई सी० मास्टर उर्फ पालखीवाला, अलाउद्दीन-- डा० नशरवान जी नवरोजी पारस, चान की शाहजहाँ बदरुलवादर -- जमशेद जी फराम जी मादन ।

१३६. यह एक तिलस्माती नाटक था जो विविध यन्त्रों की सहायता से प्रस्तुत किया गया था । अत्यधिक खर्च से निर्मित इसकी चमत्कारिक दृश्य व दृश्यावली के निर्माण कला थे रुस्तम जी नामक एक रिचिल इन्जिनियर । प्रसूत व्यय के पश्चात् भी 'जमशेद गुल्लिसार' (जल्फ्रेड कम्पनी का नाटक) की सफलता में प्रस्तुत नाटक का दृश्य विधान लोकाप्रिय न हो सका ।

३- 'नुरजहाँ' १८७२
(विक्टोरिया तथा स्लफिन्सटन
की साफेदारी में अभिनीत
हुआ ।

गुजराती में लिखा ऐयूजी
जमशेदजीखोरा ने व उर्दू में
रूपान्तरित किया नशरवान
जी में खान जी खान साहब ने ।

४- 'इन्दरसमा' १८७३

पात्र-- गुलफाम-- डा० नशरवान जी नवरोजी पारस, सब्जपरी-- शियावदा रुस्तम जी मास्टर, इन्दर-- सरशेद जी बहमन जी ठोसामाई हाथीराम ।
यस नाटक में भी जोक यांत्रिक दृश्य थे । लाव्य लाइट व रंगबिरंगे चित्र सर्वप्रथम इसी खेल में प्रस्तुत किए गए थे ।

१३७. उर्दू नाटकों की सफलता ने ही सौराब जी को इस नए प्रयोग के लिए प्रेरित किया जिससे उत्कृष्टि होकर उन्होंने उस समय जब कि रंगमंच पर देशी संगीत लोकप्रिय न था अमरनत के लोकप्रिय गीति नाट्य (आपेरा) को पूर्णतः एक राग में प्रस्तुत करके अपने बुद्धि वैभव के कारण पर्याप्त प्रसिद्धि प्राप्त की । किन्तु आर्थिक दृष्टि से उतना लाभ न हुआ जितना कि नाटक लोकप्रिय हुआ ।

५- 'छलछली इन्धर समा' १८७३

नवायुसार ही इसमें सब बाल अभिनीता थे । नाटक, 'स्लफिन्सटन थियेटर' के नाम से कम्पनी की स्वतन्त्र रंगशाला जो सन् १८७३ में बनकर तैयार हो गई थी, के

रंगमंच पर सर्वप्रथम अभिनीत हुआ ।

६- 'हुलेमाना समशेर उर्फ निर्दोष नुराना'--(१८७३)^{८०} डा० नशरवान जी नवरोजी पारख
पात्र-- डा० नशरवान जी नवरोजी पारख व जमशेद फाराम जी मादन ने प्रमुख
भूमिकाएं कीं । नाटक के साथ 'आरुमान चल्ली' नामक कॉमिक भी संलग्न था जिसका
अभिनेय नशरवान जी बाच्छा नामक एक हास्य अभिनेता ने किया ।

७- 'पकदानन गुलनार' १८७४ मूललेखक-सरशेद जी बमन जी
फारामरोज व संशोध, रत्नरत्न
जी राणसीना

पात्र-- गुलनार--डा० नशरवान जी नवरोजी पारख, परी- बाबुलखान्दजी शियावदा
मास्टर ।

कम्पनी का अपना रंगशाला में न मिलकर प्रस्तुत नाटक शंकरसेठ थियेटर में अभिनीत
हुआ ।

८- 'फलकसुर और सलाम' १८७४ डा० नशरवान जी नवरोजी
(त्रिधांवी) पारख ।

९- 'खिलमगर उर्फ नैकवस्त' ,, स्थलजी जमशेद जी खोरी
काठेला बार'

१३८. यह एक जर्म ह्यूमानी नाटक था जो ह्यूमानी वैश्वप्रिया
में अभिनीत हुआ । नाटक ने कम्पनी को मास्टर रत्न नवरोजी मीनवाला,
मैरवान जी सुंशी आदि कई नए अभिनेता दिए । नाटक दादाभाई रत्न जी
हुंडी के निर्देशन में 'रोयल थियेटर' में उस समय लिखा जब कि नाजर जी
बिकटोरिया नाटक मण्डली को लेकर दिल्ली की यात्रा पर गए हुए थे ।

१३९. जब तक कम्पनी पूर्णतः सोराबजी के आविपत्य
में थी । किन्तु कम्पनी जब कलकत्ते की यात्रा पर गई तो यह आविपत्य केंद्रित न
रहकर कुंवर जी सोराबजी नाबर, फाराम जी सकलात, जमशेद जी फाराम जी
मादन, डा० नशरवान जी नवरोजी पारख इन चार भागीदारों के मध्य विभाजित
हो गया । विभाजन के फलस्वरूप कम्पनी अधिक समय तक संचालित न हो सकी
व २० वीं सताब्दी के प्रारम्भ में उसके एक भागीदार जमशेदजी फारामजी मादन

कम्पनी के स्वतन्त्र मालिक हो गए जिन्होंने कलकत्ते में रहकर काफी समय तक कम्पनी का संचालन किया व अनेक हिन्दी नाटक अभिनीत किए । एल्फिन्स्टन कम्पनी में ये हिन्दी नाटक वस्तुतः नादन जो के आधिपत्य में रहे । इससे पूर्व कम्पनी के रंगमंच पर गुजराती और उर्दू नाटकों का ही अधिकार रहा । इतने अधिक उम्मे समय तक उर्दू नाटकों के अव्यस्त अभिनेताओं को हिन्दी के पूर्णतः शुद्ध उच्चारण व लेखन में कठिनाई होती था । यही कारण है कि पारसी एल्फिन्स्टन ड्रामैटिक क्लब हिन्दी के नाटकों का अभिनय उतना उत्तम न कर सके जितना चाहिये था । उनके उच्चारण में बहुत दोष रह जाते थे ।...

फिर भी कम्पनी के नाटक उत्तम हैं ।

पारसी नाटक मण्डली

१४०. पारसी नाटक मण्डली तत्कालीन रंगमंच का सर्वप्रथम नाटकमण्डली थी, जिसका स्थापना सन् १८५३ में हुई । उस सर्वप्रथम और सर्वप्रसिद्ध नाट्य संस्था ने अल्फ्रेड के सदृश्य ही काल कवलित होकर कई बार पुनर्जन्म लिखा जिसका अध्ययन पारसी रंगमंच के इतिहास की सम्पूर्णता के विचार से यहां आवश्यक प्रतीत होता है ।

प्रथम जन्म (१८५३)

१४१. फाराम जी गुस्ताद जी बलाल ने पैस्तन जी धनजी भाई मास्टर, नाना भाई रुस्तम जी राणीना, दादाभाई रलियट, मेहरशाह मेहरबान जी, मीठा जी ल० सुस, काबल जी होस्स जी, बीठा मोरिया, डा० रुस्तम जी होस्स जी हाथीराम व काबल जी गुरगीन के सहयोग से सन् १८५३ में इस पारसी नाटक मण्डली की स्थापना की थी , जिसकी परामर्शदात्री समिति में दादाभाई नवरौची, सरखंद जी नझरबान जी कामा, अद्वेशर फाराम जी ^{मूल} जहाँगीर जी बरजोरजी बाच्छा, डा० माऊवाजी जैसे प्रमुख सदस्य थे । प्रस्तुत नाटक मण्डली ने समिति के सहयोग से निम्न नाटकों का अभिनय किया --

रचना	आभिनय तिथि	छाया
१- 'रुस्तम जाहली और तोहराब' प्रहसन-- 'धनजागरक'।	२६ अक्टूबर १८५३	
२- 'शियावदानो जन्म तथा तकावस्ताऊन शमशेर बहादुर' नाटक।	६ मई १८५४	
३- 'पठाण रिफारेज तथा दीवान गोरू और अठाउदान तथा	शनिवार १६ सितम्बर १८५४।	
४- 'बानुछोखा'।		
४- 'किंग जमशेद ओ टायरन्ट जोहाक'।	१४ अक्टूबर १८५४	
५- 'जोहाक ओ फरीदून'	२५ नवम्बर, १८५४	
६- 'पादशाह फरेदुन वास्तान' प्रहसन--'उठाउगीर'	२७ फरवरी, १८५५	
इसके बाद ढाई वर्ष तक कोई नए नाटक नहीं हुए।		
७- 'नादिरशाहना - लान'	— शनिवार २१ फरवरी १८५७	
८- 'टैमिंग आफ दि डू' (गुजराती प्रकारान्तर)	२३ मई, १८५७	
९- 'कॉमेडी आफ ऐररर्स' (गुजराती प्रकारान्तर)	५ दिसम्बर १८५७	
१०- 'एक औरत सरी सबरी' प्रहसन-हिन्दी हाफेमीनी	शनिवार ३० मार्च १८५८	
११- 'यवैष्ट बाफ धनिस' (गुजराती प्रकारान्तर) प्रहसन--'देही पतुजिओ'	२७ नवम्बर १८५८	

१४२. सन् १८५३ से १८५८ तक मण्डली का नाटकीय जीवन निरन्तर विकासोन्मुख रहा, क्योंकि उस समय की यही स्वतन्त्र नाटक मण्डली थी। किन्तु सन् १८५८ में 'जोराखिन्द' नाटक मण्डली के उदभव के पश्चात् हास प्रारम्भ हो गया व विक्टोरिया नाटक मण्डली के जन्म के समय यह उसी में विघटन हो गई। उसके अभिनेता व समिति के सदस्य 'विक्टोरिया' में सम्मिलित हो गए। अतः श्रीमती विद्यावती लक्ष्मणराव 'नम्र' का मत कि सन् १८५३ में स्थापित यह नाट्य मण्डली कुछ कालोपरान्त बन्द सी हो गई, व १८५८ में मराठी अल्तेकर के नाट्य प्रयोगों से प्रेरित पेस्तन जी धनजीभाई मास्टर व माणक जी होरमस जी बारमाया के सदस्यत्वों से शेर में पुनर्जीवित हुई तथ्यहीन है। यह सत्य है कि २७ फरवरी १८५५ के बाद हमें ढाई वर्ष तक इसके नाटकीय प्रयोग नहीं मिलते किन्तु २१ फरवरी १८५७ को मराठी अल्तेकर की प्रेरणा व फल से पूर्व ही पुनः नये नाटक के अभिनय का विवरण मिलता है। अतः यह कहना कि मराठी अल्तेकर के नाटकों की प्रेरणा ने पारसी नाटक मण्डली को पुनर्जन्म दिया तर्करहित है।

द्वितीय जन्म

१४३. 'विक्टोरिया नाटक मण्डली' के बाहर चले जाने पर विक्टोरिया थियेटर को लाली देखकर कुछ पारसी युवकों ने चार मार्गीदारों के निर्देशन में एक स्वतन्त्र नाट्य मण्डली की स्थापना की जिसका नाम रखा गया 'पारसी नाटक मण्डली'। नवरोजी बोराम जी मजामवाला, कावस जी मिस्त्री, धनजी भाई फोटोग्राफर, माणक जी मिस्त्री, पैसु पोखराज, पैसु नुरानी, सुलक जेक, दादाभाई मेहता, दीनशा दादाभाई जप्पु, बाबू ठाठरी, मोकेश शेरियार जी, कुंवर जी बुचिया बादि इसके अभिनेता अमेच्योर अभिनेता थे जो अपने स्वतन्त्र व्यापार व्यवसाय के साथ ही अभिनय की ओर भी प्रवृत्त थे।

१४४. कम्पनी के पास अपना स्वतन्त्र नाटक कोई नहीं था।

१- श्रीमती विद्यावती 'नम्र' 'हिन्दी रंगमंच और नारायण प्रसाद' के साथ

जीवप्रबन्ध, १८६७, पृ० ७८

विन्टोरिया तथा अन्य नाटक मण्डलियों के सैले हुए नाटकों का हा यह अभिनय करता था, जिनमें से 'इन्दरसभा', 'लैला मंजु', 'वेनजोर बदरेसुनीर', 'पद्मावत', 'शकुन्तला', 'जहांगीरशाह', 'गुरुहर', 'बलबटाल मोहना रानी' मुख्य हैं। ये सभी गति नाट्य (Opera) 'आराम' कवि रचित हैं।

तृतीय जन्म

१४५. अपने नाटकीय जीवन में कम्पनी का यह काल सर्वाधिक महत्वपूर्ण रहा जब कि भागीदारों के सहयोग से पुनर्जीवित होकर मण्डली ने बड़े पैमाने पर अपने नाटकीय प्रयोगों का संयोजन किया। भागीदारों के प्रयास से पुनर्स्थापित होने के कारण कम्पनी भागीदारी नाटक मण्डला के नाम से विख्यात है।

१४६. प्रस्तुत नाटक मण्डली का स्थापना 'सुम्बई नाटक मण्डली' से हुई जो अक्टूबर १८८५ में चार भागीदारों --

- १- दादाभाई अप्पु
- २- दिनशा दादा भाई अप्पु
- ३- दोराब जी कावस जी बजा
- ४- नवरोजी दोराबजी दीटिया

के सहयोग से स्थापित हुई थी। इसने निम्न नाटकों का अभिनय किया --

नाटक	अभिनय तिथि	लेखक
१- 'इन्दरसभा'	५ दिसम्बर १८८५	
(रिपन थियेटर में खिला)		
२- 'अलादीन'	२३ जनवरी १८८६	
३- 'ककावली'	सनिवारसभ १८८६	
४- 'गुलिस्ताने हानमाने हामान'	१४ मई १८८७	मुंशी करीमुद्दीन

यह नाटक अत्यधिक लोकप्रिय हुआ और लगभग दो वर्ष तक अभिनीत हुआ।

१- डा. वनजीबाई नन्वेष्टा, 'पारसी नाटक मण्डल तत्त्वाना तवारीख' १९३१
पृ ०३६१

- ५- 'चतराबकावली' ६ फरवरी १८६८ मुंशा करामुद्दीन
 ६- 'बुदादाद' शनिवार १६ अगस्त १८६०
 ७- 'सितमगर' ,, २६ सितम्बर १८६१

१४७. उन नाटकों के उपरान्त पारस्परिक मतभेदों के फलस्वरूप भागीदारी में बामुल परिवर्तन के कारण दादाभाई टुंडी कम्पनी के स्वतन्त्र मालिक हो गए । किन्तु अधिक समय तक कम्पनी का संचालन नहीं कर सके व नौ महीने की अल्पकालीन अवधि के पश्चात् २१ जून १८६२ को अन्तिम बार 'चतराबकावली' खेलकर 'सुम्बई नाटक मण्डली' समाप्त हो गई । दादाभाई टुंडी के अथक प्रयासों के फलस्वरूप सन् १८६६ में मण्डली पुनर्जीवित हुई जिसका अपना स्वतन्त्र इतिहास है ।

१४८. दिनशा दादाभाई अप्पु, दोराबजी दाटिया ने टुंडी ^{दादाभाई टुंडी, नवरोजी दादाभाई}

'सुम्बई नाटक मण्डली' से सम्बन्ध विच्छेद करके दादाभाई भिरुत्री के सहयोग से 'पारसा थियेट्रिक कम्पनी ऑफ बाम्बे' (१८६१) की स्थापना की । भागीदारों के सहयोग से ^{पुनर्जीवित} मण्डली ने अपने अधिकांश प्रयोग विक्टोरिया थियेटर में किए जहां पहले 'सुम्बई नाटक मण्डली' अपने अभिनय किया करता था । कम्पनी का प्रथम नाटक २ नवम्बर १८६१ को अभिनीत हुआ ।

नाटक	अभिनय तिथि	लैसक
१- 'चतराबकावली'	नवम्बर १८६१	
२- 'हामान'	७ नवम्बर ,,	
३- 'सितमगर'	दिसम्बर ,,	
४- 'बुशक हसीना'	३० जनवरी १८६२	
५- 'बुदादाद'	६ मार्च ,,	
६- 'गुलबासनोबा'	१८ जून ,,	
७- 'गुलकावली'	२७ जुलाई ,,	
८- 'कमल जान'	१८ दिसम्बर ,,	
९- 'छैली मंक्'	१ मार्च १८६३	
१०- 'बालमशाह'	७ अक्टूबर ,,	

यह नाटक वस्तुतः 'विक्टोरिया नाटक मण्डली' के 'जमशेद' नाटक का ही कुछ परिवर्तित रूप था जो कुसलमानों के विरोध के कारण 'बालमशाह' ९ (२१ फरवरी १८६४ को) नाम से भी अभिनीत हुआ और अत्यधिक पसन्द किया गया ।

११- 'बहारे परस्तान'

११ अगस्त १८९४

१२- 'गुलरुखसार'

३ अक्टूबर १८९५

अल्फ्रेड नाटक कम्पनी ने इस नाटक को 'जहाँ बधा गुलरुखसार' के नाम से अभिनीत किया।

१३- 'जहाँगीर शाह'

१२ दिसम्बर १८९५

१४- 'जुलमे बहेली'

२६ जून १८९६

१४९. इस नाटक के पश्चात् कम्पनी ब्रिषाण भारत की यात्रा पर गई व ६ जनवरी १८९६ को पुनः बम्बई लौटी। बम्बई से बाहर रहने के कारण इस मध्य के नाटकीय विवरण उपलब्ध नहीं होते। केवल 'तबदिले किस्मत' और 'नल दमन' इन दोनों नाटकों का परिचय मिलता है। ^{उप} मद्रास में दिनशा दादाभाई ^{अपु} मूल्यापरान्त खिला। अतः दिनशा की मृत्यु के पश्चात् उनके भाई रतनजी दादाभाई अप्पु कम्पनी के भागीदार के रूप में नियुक्त हुए। तीन महीने बम्बई रहने के पश्चात् कम्पनी पुनः हैदराबाद की यात्रा पर गई जहाँ 'हामान का अभिनय करने वाले प्रसिद्ध अभिनेता नसरवाज की मृत्यु हो गई। इस समय कम्पनी के संगीत निर्देशक (^{MUSIC} Director) थे तबलबी उस्ताद नन्हें खां। पहावज व सारंग वादक थे श्री चिरंजीलाल व मीरा बदा। यात्रा से लौटकर कम्पनी ने सर्वप्रथम 'हरिश्चन्द्र' का अभिनय किया।

१५- 'हरिश्चन्द्र'

१ दिसम्बर १९००

१५०. विभिन्न नाट्य मण्डलियों के द्वारा पारसी रंगमंच पर हरिश्चन्द्र नाटक सर्वाधिक प्रिय हुआ। सीलोन के सर पदमकुमार ने इसे सर्वप्रथम कोची में लिखा था जिसका रणबोद्भाई उदयराम ने गुजराती में रूपान्तर किया और जो सर्वप्रथम १८७३ में 'आर्य गुर्जर नाटक मण्डली' में अभिनीत हुआ। कैरवशरु काबराजी के संस्थापित परिवर्तनों के पश्चात् 'नाटक उद्देक मण्डली' ने १८७५ में इसका अभिनय किया। विक्टोरिया कम्पनी में यह विनायकप्रसाद 'तालिब' की कलम से निरूपित होकर २६ दिसम्बर १८९४ में अभिनीत हुआ। 'तालिब' का यह हिन्दी उर्दू मिश्रित व्यवसाय हिन्दुस्तानी नाटक लगभग ४००० बार से भी अधिक अभिनीत हुआ जो इसकी लोकप्रियता का स्पष्ट प्रमाण है। 'न्यू अल्फ्रेड' ने १८९४ में यहाँ उर्दू में रखा जो पारसी नाटक मण्डली ने सन् १९६० में इसे हिन्दी भाषा में अभिनीत किया। इन सभी कम्पनियों की समकालीनता में पारसी नाटक

मण्छी का नाट्य रूप सर्वोत्तम व सर्वश्रेष्ठ हुआ । मूल रचना का यही सच्चा अनुवाद था ।

१६- 'दोरंगो दुनिया'	१८ मई १९०१	बहमन जा नवरोजा
१७- 'बागे कहेस्त'	१४ दिसम्बर १९०१	कारबराजी

दोरंगो दुनिया का हिन्दी अनुवाद नारायणप्रसाद 'केताब' ने प्रस्तुत किया है जो शनिवार २५ मार्च १९०३ को सर्वप्रथम बैङ्गला हाउस लाहौर में खिला ।

१८- 'हसनारा' (उर्दू में था)	१९ मार्च १९०४	मुंशा मौहम्मद मुरादजली
१९- 'मांठा ज़हर' (शेक्सपियर के रिम्बेल्डन पर आधारित)	जुलाई १९०५	नारायणप्रसाद केताब

२०- 'जहरी सांप'	१९०६	,,
२१- 'अमृत'	२९ अप्रैल १९०८	,,

१९११. नाटक की तैयारी हो रही थी कि सन् १९०५ में ('मांठा ज़हर' के पश्चात्) डायरेक्टर के रूप में कम्पनी में जाकर अमृत केशव नायक की मृत्यु हो गई । उनके प्रति अपने अनन्य प्रेम के कारण ही लेखक ने स्मृति रूप में अपनी इस रचना का नाम 'अमृत' रखा । सन् १९०८ में इस नाटक के अभिनय के पश्चात् कम्पनी पुनः बाहर यात्रा पर गई व दो वर्ष बाद नवम्बर १९११ में लौटी । इस मध्य बल्लभ केशव नायक, मिस गौहर (जिन्होंने अमृत केशव के साथ ही कम्पनी में प्रवेश किया था) व कुछ गुजराती तरंगणों ने बम्बई में रहकर 'शेक्सपियर नाटक मण्छी' की स्थापना की जो कि पारसी नाटक मण्छी के बम्बई आगमन के साथ ही विहीन हो गई ।

२२- 'मस्तान मनी-केह'	१९११	जहांगीर जा नशरवान जा
२३- 'कागजी नाव या जहाँन बारा'	१९१२	गुलफाम 'पटेल' ।
(शेक्सपियर नाटक मण्छी भी इसका अभिनय करती थी)		अब्बास जली

२४- 'बन्दावली'	२३ जून १९१२	
२५- 'फांकड़ी फीसुरी'	३ अगस्त १९१२	गुलफाम पटेल

पटेल के इस नाटक को सफल बनाने के श्रेय के अधिकारी हैं बल्लभ माई रफ़ मास्टर वणी, मिस गौहर, व मास्टर मोहन ।

२६- 'हुसिया-हुसिया'

२६- 'दुलिया दुल्हन'	५ फरवरी १९१३	
२७- 'घरता कम्प'	३१ मार्च १९१३	जहांगीर जा पैस्तन जा संभाता
२८- 'महाभारत'	२० फरवरी १९१५	

(अल्फ्रेड नाटक मण्डली के

'महाभारत' का लगभग अनु

अनुवाद था)

२९- 'जेंटिलमैन लोफर'	१ अक्टूबर १९१५ ३-फरवरी-१९१७	'गुलफाम' पटेल
३०- 'कीमती जांघ'	३ फरवरी १९१७	
३१- 'अफलातून'	नवम्बर १९१७	मर्कवान

१५२. ३१ मार्च १९१८ को कम्पनी समाप्त हो गई व जमशेदजी मैदान ने जो सलाह कर 'ऑफिन्स्टन नाटक मण्डली' में सम्मिलित कर लिया। जहां 'रामायण', 'महाभारत', 'श्रीकृष्ण चरित', 'सती सावित्री', 'मधुर मुरली', 'बार बालक', 'पत्नी प्रताप', 'ध्रुव चरित्र' आदि हिन्दी नाटककारों का अनेक रचनारं कौरन्धिया थियेटर में अभिनीत हुई। मिस गौहर व मास्टर मोहन ने अधिकांश नाटकों में प्रमुख भूमिकाओं का निर्वहण किया। अतः स्पष्ट है हैमन्तनाथ दास गुप्त का यह मत कि दिसम्बर १९१३ में ऑफिन्स्टन और पारसी थियेट्रिकल कम्पनी का सम्मिलन हुआ है, पूर्णतः गलत है, क्योंकि सन् १९१७ तक निर्वधि रूपेण कम्पनी के नए नाटकीयप्रयोगों के विवरण 'रास्त गोफ्तार' में उपलब्ध होते हैं।

जोरीजल विक्टोरिया नाटक मण्डली (१८७४-१८७६)

१५३. हिन्दी के नाट्य सम्बन्धी जालोचनात्मक ग्रन्थों में फारम जो द्वारा स्थापित जिस 'जोरीजल थियेट्रिकल कम्पनी' (१८७०) की बात है वह वस्तुतः 'जोरीजल विक्टोरिया' नाटक मण्डली है, जिसकी स्थापना सन् १८७० में न होकर १८७३-७४ में हुई। स्थापक थे दादामाई सोराब जी पटेल। अपना प्रथम नाटकीय रुचि के कारण पारिवारिक विरोधों के उपरान्त भी उन्होंने इस नाटक मण्डली की स्थापना की।

१- एवमशेनदास गुप्ता-- इण्डियन स्टेज, भाग ४, १९४४, पृ० २३१

जन्म

१५४. प्रस्तुत नाटक मण्डली का जन्म विक्टोरिया का स्पर्धा में हुआ था। उर्दू नाटकों को रंगमंच पर लाकर उसमें नए प्रयोगों के लिए उत्साहित दादामाई पटेल ने सन् १८७२ में 'नुरजहाँ' का आभय करके उस क्षेत्र में अपना आधिपत्य स्थापित करने के लिए सफलता की आशा से कुंवर जी सौराब जी नाज़र तथा उनकी रॉफ़-स्टन कम्पनी को सन् १८७३ में विक्टोरिया का मित्रिक्रिय में एक भागीदार के रूप में सम्मिलित कर लिया। किन्तु न तो वे इस भागीदारी से प्रसन्न हो सके और न ही उनकी योजना सफलतापूर्वक हो सकी। इसी से १८७३ में उन्होंने कम्पनी से सम्बन्ध विच्छेद कर लिया व स्वतन्त्र नाट्य मण्डली के लिए योजना बनाने लगे। इसके लिए उनकी दृष्टि अपने पुराने अभिनेताओं पर बराबर की रही। सन् १८७४ में जब कि विक्टोरिया अपना देहली यात्रा की तैयारी में संलग्न थी दादी पटेल ने हरशेद जी मेहरबान जी बालीवाला व पेस्तन जी फाराम जी मादन 'पैहु आवन' (उर्दू नाटकों का लोकप्रियता व सफलता के आधार स्तम्भ) को विक्टोरिया से उखाड़ कर 'जोरोजल विक्टोरिया नाटक मण्डली' का स्थापना की जिसमें नसरवान जी मेरवान जी खान साहब, नसरवान जी फाराम जी जोगा, हरशेद जी बोमनीका, हरशेद जी अकपन्दयार जी चानाई, मीला जी कल्याणीवाला, नसरवान जी दोराब जी पटेल, नसरवान जी प्रोम्पटर, कलशेद जी दाजी, कनजीमाई फारखन जी नवरोजी ब्रारसी वाला, रतनशा जीवाजी दावेर, रुस्तम जी दादामाई चीनोमीनी, गनपत पेंटर आदि अन्य सदस्य भी सम्मिलित थे। दादी पटेल की यह नाट्य मण्डली 'डे क्लब' (Day Club) के रूप में थी, जिसके सभी कार्यकर्ताओं के लिए नाटकीय व्ययसाय ही जीवन निर्वाह का अवलम्ब था।

१५५. दादी पटेल ने अपनी कम्पनी के साथ सर्वप्रथम मद्रासकी यात्रा की व प्रिन्स आफ वेल्स जी प्रवास के लिए मद्रास में ही ठहरे हुए थे- के

१- डा० कनजीमाई न० पटेल, १८७६ मारसी नाटक तख्तानी तबारीक १९३१, पृ०६

के आग्रह पर 'शकुन्तला' नाटक से उसके जोर्गी वाले दृश्य का पन्द्रह मिनट का व अभिनय किया। पटेल का यह प्रयोग काफी प्रशंसित हुआ व पुरस्कार में उन्हें प्रिंस से पांच हजार रुपये का प्राप्त हुए, जिसने कम्पनी की स्थिति सुदृढ़ बनाने में पर्याप्त योगदान दिया। मद्रास से कम्पनी हैदराबाद गई किन्तु यात्रा के समय ही जमीनी अस्थिरता के कारण सौराब जा बम्बई लौट गए जहाँ कि पेट के ऑपरेशन में १७ मार्च १८७६ में ३२ वर्ष का अल्पावस्था में उनका मृत्यु हो गई।

१५६. दादाभाई पटेल के मृत्योपरान्त कम्पनी बम्बई लौट आई। यहाँ उसके अस्तित्व को लेकर और प्रश्न खड़े हुए। कुछ सदस्यगण इसे बन्द करने के पक्ष में थे तो कुछ पटेल के इस स्मृति दिवस को सुरक्षित बनाने का योजना में संलग्न थे। दादाविवाद की निर्णयात्मक स्थिति में --

- १- नसरवान जी फाराम जी मादन।
- २- करवल जी नसरवान जी दाक्षाला।
- ३- भासाजी कल्याणी वाला।
- ४- पैस्तन जी फाराम जी मादन।
- ५- धनजी भाई फर्रुख जी 'धनजी' सैली

१५७. इन पांच अभिनेताओं ने भागीदारी में सम्मिलित होकर कम्पनी को पुनः संचालित करने का प्रयास किया। वे 'बोरीजल विक्टोरिया' को बंगलौर ले गये किन्तु इनके प्रयत्न सफलीभूत न हो सके। बंगलौर में कम्पनी को काफी आर्थिक हानि उठानी पड़ी, जिससे हताश होकर धीरे-धीरे सभी अभिनेताओं ने सम्बन्ध विच्छेद कर लिया व मालिकों को १८७६ में कम्पनी बन्द करनी पड़ी।

द्वि पारसी इम्प्रेस विक्टोरिया थियेट्रिकल कम्पनी स्पड लिमिटेड (१८७६)

जन्म

१५८. बोरीजल के समान ही इस थियेट्रिकल कम्पनी का उद्भव भी विक्टोरिया के ही एक सज्जन अंश से हुआ था। यही कारण है कि दोनों नाट्य कम्पनियाँ विक्टोरिया के नाम को लेकर अग्रसरित हुईं।

१५६. प्रसूत नाटक कम्पनी का स्थापना (१८७६में)

विक्टोरिया के प्रसिद्ध अभिनेता जहांगीर जा पैस्तन जा संभाता ने का जिन्होंने हारजी भाई अस्पन्दायार जा संभाता (जोभी नाटकों के लोकप्रिय अभिनेता व अल्फ्रेड के निर्देशक) से अपने पारिवारिक सम्बन्धों के कारण दस वर्ष का अत्यावस्था में हा अपने नाटकीय जीवन का आरम्भ कर दिया था । किन्तु उनके इस जीवन के व्यवस्थित व्यवस्था का आरम्भ विक्टोरिया नाटक मण्डली के जन्मदाता नाटक से होता है जिसमें जहांगीर जी ने जमशेद का बहन ज़रनबाज का रूप ल अभिनय किया । संभाता जी का नाट्य कला को पर्याप्त प्रशिक्षित और विकसित करने में दादाभाई रतन जा डूंडी और कैलाश नवरोजा काबराजी का भी पर्याप्त योग है ।

१६०. जहांगीर जा ने विक्टोरिया नाटक मण्डली के अतिरिक्त रतन जा डूंडी की हिन्दी नाटक मण्डली में भी कार्य किया । किन्तु कहीं भी स्थिर होकर नहीं रहे । अपनी इस अस्थिर प्रवृत्ति के कारण योग्यता होने पर भी वे अपनी के विशेष कृपापात्र न बन सके और उनके इस दुर्भाग्य का फल अग्रतः अप्रत्याशित रूप से रंगभूमि को सहना पड़ा । अन्यथा पश्चात्त्य नाट्य विधाओं एवं तकनीकों से रंगमंच को सुसज्जित करने के स्वप्न देखने वाले इस महान कला साधक के सहयोग से रंगभूमि की उन्नति की कानी सम्भावनाएं थीं ।

१६१. देहली में जन्म लेने वाली यह एक 'जॉइंट स्टाफ कम्पनी' (Joint Staff Company) थी जिसके प्रमुख हिस्सेदार थे लाला लालसिंह । किन्तु कम्पनी को निकालने का ^{मुख्य} उद्देश्य लाला कतुमल जी को है , जिन्होंने दादी पोलादबन्द (पैस्तन जा केलाती) की 'परशियन जोराष्ट्रियन क्लब' में पोलादबन्द देव के प्रसिद्ध अभिनय के कारण 'पोलादबन्द' नाम) के सहयोग से जहांगीर जी संभाता के व्यक्तित्व में अनुभवी एवं योग्य व्यक्ति की अपनी कल्पना को साकार पाकर इस प्रकार का प्रयत्न किया । उनके आग्रह पर ही रतन जी डूंडी के कठोर नियम बन्धनों से लिप्त संभाता जी ने विक्टोरिया से सम्बन्ध विच्छेद करके इस मार को संभाला व भागीदारों के विचार से अपनी नई कम्पनी का नाम 'द पारसी इम्पेरियल विक्टोरिया थियेट्रिकल कम्पनी लिमिटेड-रतन-'

लिमिटेड रखा ।

कलाकार

कम्पनी के बोर्ड आफ डायरेक्टर्स (Board of Directors) द्वारा नियुक्त जहांगीर जासंभाता ही उसके निर्देशक, व्यवस्थापक एवं मुख्य अभिनेता थे, उनके अन्य सहयोगी कलाकारों में कावस जी कर्लांगर कराने, काऊ हॉट्टी (विक्टोरिया का अवकाश प्राप्त अभिनेता), दोराब जी नवरोजी सचीन वाला, पेस्तन जी सुरेश जी मादन, नशरवान जी रतन जी सरकारों तथा कावस जी पालन जी सटारु अधिक प्रसिद्ध हुए । कावस जी का व्यावसायिक नाटक कम्पनियों में वस्तुतः यहाँ प्रथम प्रवेश था जहाँ जहांगीर जी का नाट्य शिक्षा के कारण सफल भूत होकर एक प्रसिद्ध अभिनेता के साथ ही उन्होंने जल्फ्रेड जैसा विशाल एवं प्रसिद्ध नाटक कम्पनी के मालिक होने का श्रेय प्राप्त किया ।

विशेषताएं

१- कम्पनी के पूरे कार्यकाल में उसके रंगमंच पर एक भी स्त्री अभिनेत्री नहीं उतर सकी । दोराब जी ओग्राब के समान ही जहांगीर जी भी रंगमंच पर स्त्री अभिनेत्रियों के आगमन के विरोधी थे । लुफिन्स्टन नाटक कम्पनी के भूतपूर्व प्रसिद्ध अभिनेता व निर्देशक नशरवान जी रतन जी सरकारों ने ही इन भूमिकाओं का निर्वाह किया ।

२- बम्बई से जाने वाले उपर्युक्त कलाकारों के साथ कम्पनी का एक वर्ष का अनुबन्ध था । अतः सब प्रकार के सफल और सम्पन्न होने पर भी कम्पनी बाँधबाँधा नहीं हो सकी और अन्तमय में ही टूट गई ।

१- जहांगीर पेस्तन संपाता, नारी नाटकीय अनुभव, १९१४, पृ० १७६

२- " " " " " " " "

नाटकीय प्रयोग

१६३. दिल्ली में स्थापित होने वाला इस नाटक मण्डली ने जन्मस्थान है ही अपने नाटकीय जीवन का आरम्भ किया व पांच दशक भास के अपने प्रवास में अली बाबा चालीस चौर, 'गुलबकावली', 'इन्दरसभा', 'हल बटाऊ मोहनरानी' व 'सौदा वक्ष' नाटकों को प्रस्तुत किया। ये सभी अभिनय वादनी चौक के एक अस्थायी काम चलाऊ (Temporary) थियेटर में हुए जिनका प्रशिक्षण चौक का पुरानी तहसील के नाम से प्रसिद्ध एक मध्य भवन में होता था।

इन्दर सभा

१६४. नाटकीय जगत में पात्र जमाने के लिए जहांगीर जी अपनी नाटक कम्पनीका आरम्भ एक सैर नाटक से करना चाहते थे जो सरस, सुमधुर व सुललित होने के साथ ही रंग वैचित्र्य से युक्त हो। विभिन्न नाट्य कम्पनियों द्वारा अभिनीत 'इन्दर सभा' में उन्हें इस रसपूर्णता का वाभास मिला। अतः इस नाटक द्वारा ही उन्होंने इम्प्रेस फ़ैक्टोरिया के नाटकीय इतिहास का आरम्भ किया।

विशेषताएँ अन्य कम्पनियों के 'इन्दरसभा' से जहांगीर जी का नाटक कुछ बातों में भिन्न था --

१- अन्य कम्पनियों का गुलफाम जब तक साधारण प्रेमा के रूप में व्यक्तित्व रहित व कठपुतलियों के समान घूमने वाला शाहजादा था। जहांगीर जी ने शाहजादे के रूप में इसमें व्यक्तित्व की प्रतिष्ठा की व उसके चरित्र के पूर्णत्व को उभारा।

२- गुलफाम तथा सख्खपरी के संवादों की अधिकारिक सरस एवं स्वाभाविक बनाया।

पात्र-- शाहजादा गुलफाम-- कावस जी पालन जी सटाऊ, सख्खपरी--नशरवानजी सरकारी, राबा इन्दर-- कावस जी हांडा, पुराजपरी-- दोराब जी नवरोजा सचीनवाला, ठाऊदेव--कावस जी कलींगर।

रचना	अभिनय तिथि	लेखक
२- 'हैला बटाल मोहना राना'	१८७७	
३- 'गुलबकावला'	१८७७	
प्रमुख पात्र-- ताजुल सुलक-- कावस जी सटाल, बकावला-- नशरवान जी सरकारी ।		
४- 'लोदावला'	१८७७	खैलजी जमशेदजा

सौरी

१६५. अल्फ्रेड नाटक कम्पनी के सौरी द्वारा रचित इस उर्दू नाटक को संभाता ज। ने अपने मुंश। होर जी से कुछ रूपान्तरित कराकर पंजाब का किसी रियासत के राजा के आग्रह पर पांच दिन की तैयारी में अभिनात किया था। जल्दा कम समय होने के कारण त्रुटियों और अपूर्णताओं का होना स्वाभाविक था किन्तु फिर भी कम्पनी को पर्याप्त पुरस्कार मिला। जहांगीर संभाता व कावस जी सटाल ने नाटक में लोदावला व नादीर की मुख्य भूमिकाएं कीं।

५- 'कलीबाबा चालीस चोर' १८७७ कावस जी सटाल

१६६. यह एक गीति नाट्य () था जो विभिन्न राग रागनियों में बद्ध किया गया था। रचयिता थे कावस जी सटाल जिन्होंने संभाता की सहायता से कि किस अंक में किस व पात्र का क्या पार्ट रहेगा, गीतों में पात्रों के अभिनय को नियोजित किया था।

पात्र-- कली बाबा -- कावस जी सटाल

चोरों का सरदार -- संभाता

१६७. उक्त नाटक के उपरान्त कम्पनी ने मोरत की यात्रा की व वहां जैज्जी नाट्य कम्पनियों के लिए 'मोल' पर जो स्टेशन थियेटर (Station Theater) में और अपने पुराने नाटकों का अभिनय किया। यह थियेटर जैटखोनी नामक एक जैज्जी कम्पनी द्वारा निर्मित था जिसके नष्ट हो जाने के उपरान्त मि० वेस्टन और मि० होंगीन्स इन दो व्यक्तियों की कमेटी इसका संचालन व निरीक्षण कार्य कर रहा था^१।

१- जहांगीर पैरतन संभाता, 'मारो नाटकीयों अनुभव', १९१४, पृ० १८६

नया नाटक यहाँ केवल एक ही अभिनीत हुआ ।

६- 'सौदादाद'

१६ जनवरी १८७८

मुंशा होर जी

लाहौर यात्रा

१६६. भारत से कम्पनी लाहौर गई, जहाँ 'गुलबाग' नामक सुन्दर बंगले में पांच महीने तक रहकर होरामण्डी (किले के पास का मैदान) में शेर डाँलकर उसने अनेक नाटकों का अभिनय किया । ईकम्पनी के पास नए नाटकों का अभिनय किया । कम्पनी के पास नए नाटकों का अभाव था, अतः उसने बिक्टोरिया या अन्य नाट्य मण्डालों के साथ स्वयं अपने ही पुराने नाटकों का अभिनय किया । 'अलाउद्दीन' सर्वप्रथम यहाँ अभिनीत हुआ ।

७- 'अलादान'

१८७८

१७०. विक्टोरिया नाटक मण्डली के इस परिवर्तित नाट्य स्वरूप की वृद्धि, व दृश्यावली पूर्णतः चीनी ठप पर व निर्मित थीं । सर्वप्रकारेण सुन्दर होने पर भी यहीं से (लाहौर से) कम्पनी का विघटन प्रारम्भ हो गया क्योंकि एक वर्ष की अनुबन्ध अवधि समाप्त हो चुकी थी । अतः काक्स जी लटारू, मेरी फेटन (अभिनय नहीं करती थी) नसरवान जी सरकारी आदि कुछ अभिनेताओं को छोड़कर लगभग सभी ने नोटिस दे दिया । एक अन्य कारण यह भी था कि एक पारसी सज्जन लाहौर में ही एक नई कम्पनी निकालने की योजना में अभिनेताओं को शेयर खरीदने के लिए उभार रहे थे । संभाता जी के नाट्य के कारण एक पारसी की योजना फल ही सफल न हो सकी हो किन्तु उसने कम्पनी के अस्तित्व को पूर्णतः फकफोर दिया और आगे अमृतसर की यात्रा में मिठी आर्थिक हानि ने इस थियेट्रिकल कम्पनी को पूर्णतः हरा दिया ।

इम्प्रेस नाटक मण्डली

१७०. इम्प्रेस विक्टोरिया के नष्ट हो जाने के उपरान्त जहाँगीर संभाता ने मिर्जी द्वारा आर्थिक सहायता उपलब्ध होने पर 'इम्प्रेस नाटक मण्डली' के नाम से स्वतन्त्र नाटक मण्डली की स्थापना की जिसने 'सौदादाद' से अपने नाटकीय जीवन का प्रारम्भ किया ।

१७१. रौयल थियेटर के बिक जाने व विक्टोरिया थियेटर की अनुपलब्ध (चूंकि जहांगीर जा ने विक्टोरिया से अलग होकर अपना स्वतन्त्र कम्पनी स्थापित की थी उसी ईर्ष्यावश विक्टोरिया के मालिकों ने अपना थियेटर देना अस्वीकार कर दिया) के कारण कम्पनी के अधिकांश नाटकीय प्रयोग बोरी-बन्दर स्टेशन के सामने बने 'टी-बोली थियेटर' में हुए। किन्तु प्रथम नाटक विक्टोरिया थियेटर में ^{ही} सिला जो कि काफी अनुनय-विनय के पश्चात् सोमवार व शुक्रवार के 'आड़े दिनों' के लिए कम्पनी को उपलब्ध हो सका था।

१७२. यात्रा--'इम्प्रेस नाटक मण्डली' कहीं भी एक जगह स्थिर होकर नहीं रहा व अपने छोटे से जीवन में इन्दौर, मऊ, रतलाम, ब्लाहाबाद मिर्जापुर, बनारस, बुनार, पटना, इमरारु, दानापोर व गया का यात्राओं पर रहा। इन्दौर व रतलाम जैसी देशी रियासतों में अपने नाटकीय प्रयोगों के लिए कम्पनी को काफी कठिनाइयां उठानी पड़ीं। यह कलासाधक कभी पराजित नहीं हुआ।

१७३. युरोपियन दर्शकों के समक्ष सफलतापूर्वक हिन्दुस्तानी नाटक करने वाली कम्पनियों में संमाता जी को यह कम्पनी ही सर्वप्रथम है, जिसने मऊ और दानापोर में अनेक अफसरों विशेषतः मिलिट्री सैनिक व अफसरों के लिखपते अनेक नाटक स्टेज किए। दानापोर तो एक मिलिट्री स्टेशन ही है। यहां के 'गैरिसन थियेटर' में कम्पनी ने लगभग बीस दिन तक अपने प्रयोग किए। मऊ के 'ड्रेगन थियेटर' के अभिनयों में भी लगभग ऐसी ही स्थिति थी। 'कलीबाबा' यहां लगातार पांच रात तक अभिनीत हुआ। सुरेश जी बन्जीनियर, सौराबजी फाराम जी चौक्राव, असपन्दीयार जी जमशेद जी जोशी, नवरोज कर्वस जी वारसी, नसरवान जी सरकारी, ठोसामाई हाथीराम जादि कलाकारों के सहयोग से संवालिता होने वाली यह नाटक कम्पनी पटना में जाकर बिसर गई जब कि वहां एक नई रूसीयान कम्पनी आ रही हुई और अभिनेताओं ने उधर आकर्षित होने के कारण कम्पनी को नोटिस दे दिया।

हिन्दी नाटक मण्डली (१८७२-१८७५)

जन्म

१७५. यह नाट्य मण्डली सौराब जी पटेल और रतन जी हुंठी की प्रतिबन्धिता और पारस्परिक मतभेदों का परिणाम थी। त्रिकोटोरिया नाटक मण्डली के एक समय के ये दोनों कलाकार (निर्देशक-अभिनेता) तेल और पानी के सदृश्य कभी मिल नहीं सके। 'बैनजीर बबरेसुनीर' गीतिनाट्य के इस संवाद में जिसमें कि बैनजीर के पिता का अभिनय करने वाले हुंठी जी ने महासुखपरी के बैनजीर पर सुग्घ होकर उसे फलंग साँहत उड़ा ले जाने वाले दृश्य पर पटेल की आलोचना की थी -- में दोनों के मत वैभिन्न्य की तीव्रता व मनोवृत्तियों के परस्पर विरुद्ध रूप की फलक मिलता है--

हुंठी -- 'और खुदा ने सातर ए रीत बढी नारबो। ए तो बच्चा नो लेल स्व लागेह।

पटेल-- केत- करता सारी राते बैनजीरनो फलंग तु तारी कलबमां उड़ारी देसाइजी।'

हुंठी-- झाल्ला। जो खुदानी मरजी हले तो तेम तरे।'

१७५. इतना ही नहीं, पटेल को नीचा दिखाने के लिए 'जहांगीर' नाटक में जहांगीर का अभिनय करने वाले रतन जी हुंठी ने अभिनय की रात्रि ही अपनी असमर्थता व्यक्त करके नाटक को बन्द करवाना चाहा। किन्तु जहांगीर का अभिनय करने वाले बारासाह कर्मिक के कारण उनकी यह योजना सफल न हो सकी। कम्पनी से उन्होंने सम्बन्ध विच्छेद कर लिया व सन् १८७२-७३ में 'हिन्दी नाटक मण्डली' के नाम से ग्रांटरोड पर अपनी स्वतन्त्र नाट्यशाला के निर्माण में प्रवृत्त हो गए।

कलाकार

१७६. हुंठी जी की इस नाटक मण्डली के दादाभाई

१- डा०दादाभाई न० पटेल, पारसी नाटक तस्तानी तबारीह, १६३१, पृ० २७७

कपन्दीयार जी मिरत्री, बरदेशेर शरौफ, जहांगीर जी पेस्तन जी संभाता, कावस जी कलींगर करीने, नवरोजी बाटलावाला, रैदल जी तम्बोला, कावस जी पालन जी सटाऊ, कावस जी मिरत्री, फाराम जी गुस्ताद जी दलाल, कमशेद जी कावस जी दाजी, जहांगीर नवरोजी मानवाला, डोसाभाई फाराम जी कांगा व माणक जी मिरत्री आदि प्रमुख अभिनेता थे जिनके सहयोग से उन्होंने कामाटीपुर के जुरीहाउस नामक विशाल कौठी में अपनी नाटकीय गतिविधियाँ प्रारम्भ कीं। दादाभाई टुंडी का यह प्रशिक्षण (रिहर्सल) लम्बा हुआ: महाने तक चला। इसी मध्य हिन्दी थियेटर बनकर तैयार हो गया व व कम्पनी के सभी नाटक अपने ही थियेटर में अभिनीत हुए।

१७७. सौराब जी पटेल से अपनी प्रतिद्वंद्विता के कारण ही दादाभाई टुंडी ने 'बेजोरी' से व कम्पनी के नाटकीय जीवन का आरम्भ किया। इसके यान्त्रिक दृश्यों का निर्माण किया भाऊ जी नामक एक हिन्दू गृहस्थ ने। यद्यपि दादाभाई ने बेजोरी और महास्तपरी के चरित्रों को उभार कर अपने नाटक को प्रभावपूर्ण बनाने की पर्याप्त चेष्टा की थी, किन्तु सुन्दर दृश्य विधान व नाटकीय तथा औजपूर्ण भाषा होने पर भी उनका यह प्रथम प्रयोग संगीत के अभाव में असफल रहा। गाने वाले अभिनेता न होने के कारण वे अपने नाटक में गीतों की योजना न कर सके।

१७८. 'बेजोरी' के असफल हो जाने के पश्चात् कम्पनी की स्थिति संभालने के लिए कैलाशका काबराजी ने अपना ईरानी नाटक 'फरीदून' दिया जो फिरदौसी के शाहनामे के अर-पर आधार पर लिखा गया, किम्बत मय्य था। नाटक लेपड़ गलेपुड की हास्यात्मक कथा के साथ सफलतापूर्वक अभिनीत हुआ। स्वयं काबराजी ने अपने इस नाटक का निर्देशन किया। पात्र-- फरीदून -- कमशेद जी कावस जी दाजी, फाराम जी जाला फांक -- जहांगीर जी पेस्तन जी संभाता, स्यामक-- दादाभाई रतन जी टुंडी व अन्य अनेक। अभिनय के समय शेरदलाठ, फाराम जी गुस्ताद जी आदि प्रसिद्ध व पुराने अभिनेता कम्पनी में पुनः सम्मिलित हो गए।

१७९. कम्पनी का तीसरा नाटक 'बेजमनीबेह' था जो मारकूट जाकर और कैलाश काँमिक के साथ अभिनीत हुआ। यह कोई नया नाटक नहीं था। इससे पूर्व विक्टोरिया नाटक मण्डली में इसी नाम से

लगभग पचास बार सफलतापूर्वक अभिनीत हो चुका था ।

१८०. अपने छोटे से जीवन-काल में ही कम्पनी ने भावनगर की यात्रा की, जहाँ कि उपर्युक्त नाटक ही अभिनीत हुए, क्योंकि कम्पनी के पास अभिनययोग्य नाटकों का अभाव था । वहाँ से लौटते समय सुरतवासियों ने कम्पनी के नाटक देखने की इच्छा व्यक्त की किन्तु थियेटर के अभाव में यह सम्भव न हो सका व कम्पनी सोधे बम्बई लौट आयी ।

१८१. यहाँ जाकर कम्पनी कर्ज में डूब गई । मण्डी को रखकर रुपया लेने, नाटक में अत्यधिक व्यय व अपना बुरी आदतों के कारण दादाभाई वृंढी कर्ज पुर्विक न कर सके अतः उसे अन्तमय में ही काल कवलित होना पड़ा व उसके विविध नाट्य प्रयोगनाट्य-संसार के समझ न आ सके ।

पारसी इम्पीरियल थियेट्रिकल कम्पनी

१८२. सन् १९०० के लगभग स्थापित होने वाली यह नाटक मण्डी सेठ रामदास के संरक्षण में जन्मी जिसके निर्देशक पद के कार्यभार को संभालते हुए जोसेफ डेविड ने विकास की अनेक मांजलें तय कीं । किन्तु अपनी अन्तिम परिणति में सन् १९२८ में यह मैडन थियेटर्स के हाथ चिक गयी और इसके स्वतंत्र पश्चात् ही बन्द हो गई । इसका मूल कारण था कम्पनी के मुख्य अभिनेता रतनशाह सीनोर् व जागा हथ का कलाकार व ऐसक की भ्रष्टता के प्रश्न पर आपसी मतभेद जिससे कि उधेक्षित होकर जागा साहब को नीचा दिखाने के लिए उनकी प्रसिद्ध उर्दू रचना 'रुस्तम "सौहराब" में रुस्तम का अभिनय करने वाले रतनशाह ने घुरुरूपोक्ति शौर्य के स्थान पर नारी जनित कोमलता अपनाकर न केवल नाटकीय सौन्दर्य की दांति पहुँचायी वरन् उसे पूर्णतः विफल कर दिया । अभिनेता और रचयिता की इस प्रतिद्वन्द्विता में कम्पनी की वार्षिक स्थिति गम्भीर रूप से क्षतिग्रस्त हुई जो कि अन्त में उसके सम्पूर्ण अस्तित्व को ही अपने में समाहित कर गई ।

१८३. 'पारसी इम्पीरियल थियेट्रिकल कम्पनी' के स्थायी नाटककार थे -मंडी नाजर, बम्बालबी जिन्होंने कम्पनी के लिए 'बागे ईरान'

'रश्मि' 'सितारा', 'गाफिल सुल्ताफर', 'शाही लुटेरा', 'कौमी दिलेर', 'शेर काबुल', 'नूरे बतन', 'बलारदीन', 'तलवार का धनी', 'साका फुल', 'हरे अरब' 'संसार लीला' आदि लगभग तीस नाटकों का रचना की। ये सभी रचनाएं कम्पनी के मुख्य अभिनेता रतनशाह सीनौर की दृष्टि में रसकर स स्थायित्व की गयी थी। नाटकों के अधिकांश गीतों को स्वर दिया कम्पनी के मुख्य गायक अभिनेता मास्टर महमद ने। सुशा अम्बालवी के अतिरिक्त अन्य किसी कृतिकार की रचनाएं कम्पनी के रंगमंच पर नहीं खिल सकीं।

१८४. सेठ रामदास की संस्थापना में कम्पनी मुख्यतः बम्बई ही में रही व सर्वप्रथम सन् १९२८ में अपने यात्रा के लिए अपनी योजनाएं सुनिश्चित कीं। दिल्ली व बनारस में नाटकाय प्रयोग करते हुए लाहौर आकर इसकी सभी योजनाएं अक्षरशः सफल हो गई, क्योंकि कम्पनी के सभी नाटक बम्बई वासियों के अनुसार स्थायित्व प्राप्त किए गए थे जिसका सीमा-निश्चितार काफी परिमित था। कम्पनी को इस दुर्दशा का उस समय के सर्वाधिक सम्पन्न मंडन थियेटर ने पर्याप्त लाभ उठाया व तीस हजार में खरीद कर लाहौर से कलकत्ते भेज दिया जहां कि उसके रंगमंच पर 'बलारदीन' सफलतापूर्वक खिला। यहां से कम्पनी पुनः बम्बई गई व सन् १९२९ में 'रुस्तम सोहराब' की असफलता के उपरान्त इसका तीसवर्ष का इतिहास सदा के लिए काल के कंधे में छिप गया।

पारसी अलैक्जण्ड्रा थियेटरिकल कम्पनी

१८५. इस नाटक कम्पनी की स्थापना सन् १९२८ में हैदराबाद में हुई जिसने कि —

- १- कम्पनी मालिक-- श्री मोतीलाल सेठ
- २- निर्देशक -- श्री हाथीराम ठोसामाई
- ३- व्यवस्थापक -- (अ) श्री हबीब सेठ । वागे कम्पनी मालिक
(ब) श्री मोहम्मद सेठ

के निर्देशन में अपने नाटकीय जीवन का आरम्भ किया। कुछ कालोपरान्त कम्पनी श्री हबीब सेठ और मोहम्मद सेठ के वाधिपत्य में आ गई व दिल्ली को केन्द्र स्थापना बनाकर 'कृष्णा थियेटर' में रहने अपने विविध नाटकीय प्रयोग किए। यहीं से इसकी शाखा प्रशाखाओं ने प्रसफुटित होकर विभिन्न नगरों की यात्राएं कीं।

१८६. 'पारसी ओक्जिडेंट कम्पनी' ने वैष्णविराम त्रिपाठा 'श्रीमाली' के 'प्यार की मार', 'रफ़ेद खूँ', 'सुशी जव्बास जल' के 'काल का जादू', 'सोने का बिड़िया', 'शादा का पहली रात', 'स्क हा पैसा', 'इन्द्र विजय' तथा 'सुशी शम्स लखनवी' के 'सुल्ताना डाकू', 'हक की फतह' आदि अनेकों नाटकों का अभिनय किया। कम्पनी में एक भी स्त्री अभिनेत्री नहीं थी व मास्टर फुलवन्द मिस्टर शिप्रे, मिस्टर शाण हा इन भूमिकाओं का निर्वाह करते थे। श्री हबीब सेठ और मोहम्मद सेठ की लड़ाकू प्रकृति के कारण सन् १९३२ में कम्पनी पूर्णतः डूब गई व १५ लाख का कम्पनी को श्री मथुरा साहू ने १५ हजार में खरीद कर काफी अर्थलाभ उठाया।

न्यू क्लबर्ट थियेट्रिकल कम्पनी

१८७. श्री नानकचन्द सत्रा के अधिपत्य में 'न्यू क्लबर्ट कम्पनी' की स्थापना सन् १९०० के लगभग हुई जब कि इम्पीरियल में अपने ^{अस्तित्व} अभिनय के लिए कसम खा रही थी। निर्देशक थे रहीम बख्श किन्तु सच्चे अर्थों में इस मॉर का निर्वाह कर रहे थे अब्दुल रहमान काकरी। मास्टर निहार, मास्टर प्रसू, रहमतखली, गुलाम अफ़ हेंदर अफ़ सिन्धी व ज़ाँवा सिंह आदि कम्पनी के मुख्य अभिनेता थे। अन्य छोटी कम्पनियों के समान ही उ इस नाटक कम्पनी में भी खर खर की चोरी के नाटक ही खिलते थे। श्री राधेश्याम कयावाचक के नाटकीय जीवन का बारम्बार न्यू क्लबर्ट से ही हुआ था। नानक चन्द ने अपने 'रामायण' नाटक का लक्ष्मी संशोधन व निर्देशन कराया। सन् १९१३ में जब कि 'कयावाचक' इस कम्पनी के लिए अपने 'वीर अभिनय' की रक्षा कर रहे थे नानकचन्द की वस्वस्थता के कारण 'न्यू क्लबर्ट' टूट गई। तब: श्री फिदाख़ान का यह मत कि काबुली सटार द्वारा इसके अभिनेताओं को अपनी कम्पनी (अल्फ़्रेड थियेट्रिकल कम्पनी) में ले लेने के कारण सन् १९२२-२३ में कम्पनी बिखर गई तर्कसंगत नहीं प्रतीत होता।

१- राधेश्याम कयावाचक--'मेरा नाटक काठ', १९५७, पृ० २८

दि बुकली थियेट्रिकल कम्पनी

१८८८, सन् १८६१-६२ में स्थापित 'स्लीफिन्सटन ड्रामेटिक क्लब' के १८७२ में व्यावसायिक रूप ग्रहण करने पर सौराब जी नाजर ने सन् १८८५ में विभिन्न शहरों में विचरण करते हुए नाटक करने के निमित्त 'बुकली थियेट्रिकल कम्पनी' का स्थापना की जिसने जौन उर्दू नाटकों का अभिनय किया। मनोमुक्त अभिनेताओं की अप्राप्ति पर स्वयं नाजर जी ने इनमें मुख्य भूमिकाएं कीं। इन उर्दू रचनाओं में मुंशा 'अहसन' छलनबी का 'बन्दावली' विशेष लोकप्रिय हुआ जिसके नाटकीय वातावरण से मनोमुग्ध होकर हज़रत जी मा इस क्षेत्र में प्रविष्ट होने के लिए प्रेरित हुए और उन्होंने अपनी सर्वप्रथम कृति 'आफताब मुहब्बत' की रचना की। नाजर जी अपनी कम्पनी के साथ मारवाण मुल्कों का यात्रा कर रहे थे कि मार्ग की मोषण गर्मी के कारण उनकी मृत्यु हो गई और उनकी मृत्यु के साथ ही कम्पनी भी बन्द हो गई।

१८८६, 'ग्रेट अल्फ्रेड थियेट्रिकल कम्पनी', 'इण्डियन शेक्सपियर थियेट्रिकल कम्पनी', 'दि ग्रेट शेक्सपियर थियेट्रिकल कम्पनी'— इन तीनों कम्पनियों को व्यावसायिक रंगमंच के शीर्ष नाटककार आगा साहब ने स्थापित करके रचना-कारों के समक्ष एक नये साहसपूर्ण पथ की स्थापना की। उनकी प्रथम नाटक कंपनी 'ग्रेट अल्फ्रेड' २५ अगस्त सन् १८९१ को हैदराबाद में राजा राघवेंद्र राव के सहयोग से स्थापित हुई जिसने सुरत और बम्बई की यात्राएं कीं। आगा साहब का 'सिल्वरकिंग' इसी कम्पनी के रंगमंच पर अभिनीत हुआ। इसके दो वर्षीय जीवन के पश्चात् सन् १८९३ में लाहौर में स्थापित उनकी द्वितीय कम्पनी 'इण्डियन शेक्सपियर' ने दिल्ली, छत्तनगर, लाहाबाद, बनारस, पटना व कलकत्ता की यात्राएं कीं व आगा साहब के 'यहूदी की लड़की', 'मक्त सुरदास' और 'ननदेवी' के साथ ही अन्य कृतिकारों की रचनाओं का भी अभिनय किया। वर्ष १८९७ में कम्पनी अमृतसर गई व वहां से सियालकोट पहुँचकर वही वर्ष समाप्त हो गई। सन् १८९५ में 'दी ग्रेट शेक्सपियर थियेट्रिकल कम्पनी' के नाम से आगा साहब ने उसे पुनः नव रूप दिया। उनका

यह प्रयत्न भी पूर्व प्रयत्नों के समान दीर्घकालिक न हो सका व तीन वर्ष के जीवनोपयोग के के पश्चात् कम्पनी पुनः गहन बन्धकार में विलीन हो गई ।

१६७. सन् १८६८ में 'विक्टोरिया नाटक मण्डली' के उद्भव के साथ उस समय की लगभग सभी औपन्योर्स नाट्य संस्थाएं समाप्त प्रायः हो चुकी थीं । किन्तु जनता की मनोवृत्तियों के सुकाव और समय की मांग पर ऐसी ही संस्थाओं में से कुछ परिवर्तित नामकरण व कुछ अपने पुराने नाम से व्यावसायिक धरातल पर व एक बड़े पैमाने पर पुनः संगठित हुईं । इनमें से कुछ थोड़े से-कु समय पश्चात् ही काल कर्वालि हो गईं तो कुछ ने विशाल नाटक कम्पनियों के रूप में नाट्य संसार में प्रसिद्धि प्राप्त की । 'विक्टोरिया नाटक मण्डली', 'एल्फिन्स्टन नाटक कम्पनी', 'वल्फ्रेड नाटक कम्पनी', 'न्यू वल्फ्रेड थियेट्रिकल कम्पनी', 'इम्प्रेस विक्टोरिया', 'जोरास्ट्रियन' व मैज थियेटर्स ऐसी ही विशाल नाटक कम्पनियां थीं । किन्तु इस पारसी नाट्य संसार में बाहुल्य छोटी-छोटी कम्पनियों का रहा जिनमें 'इण्डियन ऑपेरा थियेट्रिकल कम्पनी', 'कोरेशन थियेट्रिकल कम्पनी', 'जहांगीर जी स्टारु की 'स्टारु थियेट्रिकल कम्पनी', 'नारसी बेरोनेट क्लब', 'दि बाम्बे पोलन्टिक्स थियेट्रिकल कम्पनी एण्ड लिमिटेड', 'जोरास्ट्रियन क्लब', 'पारथियन जोरास्ट्रियन नाटक मण्डली', 'दि जोरास्ट्रियन ड्रामेटिक सोसायटी', 'दि शाहे जालम नाटक मण्डली', 'दि पारसी नाटक मण्डली', 'मुन आफ इण्डिया कम्पनी', 'शाहजहां थियेट्रिकल कम्पनी', 'व्याकुल भारत' व 'सूर विजय' नाटक कम्पनी आदि लोकप्रिय हुईं ।

१६९. 'दि शाहे जालम नाटक मण्डली' वादामार्श सौरावजी पटेल व विक्टोरिया में एक मित्र की तरह जाने वाले डी. डी. धावर के नाटकीय कार्य की छत्रता व उसकी सरलता के प्रश्न पर उत्पन्न आपसी मतभेदों के कारण अस्तित्व में आई । इस मत वैमिष्य से उत्पन्न होकर ही डी. डी. धावर ने वादी पटेल को नीचा दिखाने के लिए विक्टोरिया से ऊंचे नाम का चयन करते हुए इस नाटक कम्पनी की स्थापना की थी व एल्फिन्स्टन थियेटर्स में जाने जालम वने बन्धन आराम नाटक का अभिनय किया^१ । नाटक में धावर जी का जाने जालम

का अभिनय पटेल के हातम के समान ही काफी लोकप्रिय हुआ । कम्पनी का दूसरा नाटक था --

‘जाहली सेलम के अफलातून जीन ।

गुलाला परीने परक्यामन सीरीन ।’

१९२२, उक्त नाटक के पश्चात् कम्पनी बन्द हो गई किन्तु इसने पेरु पोखराज और पेस्तन जी जोजी माई बल्ले बाटलाबल वाला जैसे फलकै रत्न नाट्य संसार को समर्पित किए । काक्स जी खटाऊ के पुत्र जहांगीर जी खटाऊ की कम्पनी का ‘जसीरै हिसी’ काफी लोकप्रिय हुआ । कम्पनी में सभी पेशेवर नर्तकियां थीं, जिनके निर्देशन के उत्तरदायित्व को वीर अम्मिन्धु का अभिनय करने वाले लोकप्रिय अभिनेता अम्मूलाळ ने संभाला। सन् १८७५ में नशरवान जी फारखस, व उनके बड़े भाई स्वल जी फारखस के सहयोग से स्थापित ‘पारसी बैरोनेट क्लब’ का इतिहास उसके स्कमात्र इंडोनी नाटक ‘बरजो के मेहर सीमनोबार’ के साथ समाप्त हो गया । श्री विठ्ठलदास द्वारा भागीदारी में स्थापित ‘श्री बाम्बे बोलन्टिर्स थियेट्रिकल कम्पनी’ ने मुंशी रौनक ‘कास्सी’ के कुछ गीतनाट्यों, नशरवान जी भैरवान जी सान साहब का उर्दू नाटक ‘हीरा’ व स्वल जी जमशेद जी खौरी के ‘मंगली हजाम’ कॉमिक को अभिनीत किया । इन सब में मुख्य अभिनय कम्पनी स्थापक का था । कम्पनी का प्रशिक्षण कार्य पांजरीपाल की गली के स्कूल निरिक्त स्कूल में चलता था । ‘मंगली हजाम’ के पश्चात् विठ्ठलदास के यात्रा पर निकल जाने के कारण कम्पनी बन्द हो गई । पेस्तन जी फाराम जी बैलाती की सन् १८७१ में स्थापित ‘परशियन जोराब्दियन नाटक मण्डली’ दादामाई स्वल जी पौलकसान वाला ‘बन्देबुदा’ के ‘बरजो के मेहरसीमीन’ के पश्चात् बैलाती के असफल अभिनय के कारण टूट गई । लोक यांत्रिक दृश्यों से युक्त यह नाटक स्टेज सेठ थियेटर में अभिनीत हुआ । ‘शेक्सपियर नाटक मण्डली’ के अन्तर्गत ही संचालित हो जाने के कारण उसके अभिनेताओं में से पेस्तन जी दीनशा कांगाव, बेहराम जी पेस्तन जी कोव्दार, बेहराम जी नशरवान जी काक्स फाराम जी होरमस जी काकावाल, रुस्तम जी होरमस जी बाम्बे ने परस्पर अपनी भागीदारी में सन् १८७६-८० में ‘दि जोराब्दियन ड्रामेटिक सोसायटी’ की स्थापना की ।

१- राधेश्याम क्यावाकर—‘मेरा नाटककाल’, १९५७, पृ० १००

इनके डाक्टर बनजी भाई नशखान जी पटेल के 'रुस्तम सौहराब' गीतिनादय को जो कि त्रिवट राग रागनियों में^१ संगठित किया गया था 'नाटक उद्देष्टनक मण्डली' के 'स्टाफ्लेनड थियेटर' में उपलब्धतापूर्वक अभिनीत किया। दूसरा गीति नादय 'बेजमनीज' था। किन्तु थियेटर की अप्राप्ति पर यह सिल न सका और कम्पनी बन्द हो गई।

१६३. इनके अतिरिक्त नादय संसार में अन्य बहुत सी नाटक कम्पनियों का निर्मित हुईं यथा औलादजली की 'जुबली कम्पनी', महबुब की 'कोरेशन थियेट्रिकल कम्पनी', 'म्पायर थियेट्रिकल कम्पनी' आदि। 'न्यू क्लबर्ट' के टूटने पर उसके अभिनेता रहमत जली ने पंजाब में अपनी स्वतन्त्र नादय कम्पनी स्थापित की। इसी प्रकार जहांगीर जी सटार की कम्पनी के निर्देशक जम्शुलाल ने भी शरीफा के सहयोग से अपनी अलग कम्पनी बनाई। वस्तुतः उस समय नादय कम्पनियों का उदभव और विकास एक सामान्य बात थी जिसके लिए किसी गम्भीर और विशाल योजना की आवश्यकता न थी। इन छूटपूट कम्पनियों का नाटकीय स्तर कितना उच्च था यह सुसलमानी नाटक कम्पनी 'धीम-बरास-ना-टकम-डणी' अर्थात् 'दि मदास नाटक मण्डली' और एक जमादार सुसलमान के सहयोग से बनी नवरोजी नवलपुरी की 'दी लेडीज़ स्पड जेण्टलमैन थियेट्रिकल (थियेट्रिकल नहीं)' कम्पनी के नामकरण से ही स्पष्ट है।

१६४. पारसी भाषियों के अनुकरण पर ही कुछ हिन्दू सज्जनों ने भी इस क्षेत्र में पदार्पण करने का साहस किया व पारसी नादय कम्पनियों की टैक्नीक व नादय रुढ़ियों की अनुरूपता में अनेक नगरों में अपनी स्वतन्त्र नादय कम्पनियां स्थापित कीं। 'ब्याकुल भारत' और 'सुर विजय' इस क्षेत्र में सर्वाधिक लोकप्रिय हुईं।

१- डा० बनजी भाई न० पटेल--'पारसी नाटक तत्त्वानी तवारीख', १९३१, पृ० २७३

२- जहांगीर पैस्तनसंभावा--'पारसी नाटकीय अनुभव', १९१४, पृ० १०३-४।

१९५५. 'व्याकुल भारत' एक लिमिटेड कम्पनी थी जिसे हिन्दी के गणमान्य लेखक श्री विश्वम्भरसहाय 'व्याकुल' ने मैरठ के वनिकों के सहयोग से सन् १९१६-१७ के लगभग स्थापित किया था। शिक्षक वृत्ति द्वारा जीवन निर्वाह करने वाले इस संगीतकार को राधेश्याम 'कथावाचक' के 'वीर अभिनय' से ही इस दरिया में कुदने की शक्ति हुई और भगवान बुद्धदेव' द्वारा उन्होंने अपने नाटकीय जीवन का आरम्भ कर दिया।

१९६६. नाटक सर्वप्रथम दिल्ली के बनारसी कृष्ण थियेटर में अभिनीत हुआ जिसमें चुन्नीलाल का भावान बुद्ध का अभिनय अप्रत्याशित रूप से पूर्ण था। केवल अभिनय की मात्र परिपूर्णता और रससिद्धता की दृष्टि से ही नहीं, बरन् शारीरिक संगठन की दृष्टि से भी वह साक्षात् बुद्ध प्रतीत हो रहा था। नाटक के रचयिता स्वयं कम्पनी स्थापक थे। इस नाटक के उपरान्त व्याकुल जी अपनी अस्वस्थता के कारण कम्पनी से अलग हो गए। फलतः उस गुरुतर कार्यभार को संभालकर श्री प्यारेलाल व्यवस्थापक (Manager) और निर्देशक श्री जली जल्लर साहब के जिनके निर्देशन में कम्पनी ने अपने तीन वर्ष के जीवनकाल में एक नाटकों का अभिनय किया। इनमें 'व्याकुल' जी का 'बुद्धदेव', जैश्वरप्रसादमायल का 'लौ छिम्प', 'सम्राट चन्द्रगुप्त' व अब्दुलसमी साहब का 'कलियुग' की सती 'सर्वाधिक लोकप्रिय हुए। सन् १९१७ में स्थापित यह कम्पनी सन् १९२० में कालकवलित हो गई।

दूर विजय नाटक कम्पनी

१९७७. वार्षिक नाटकों को लेने के उद्देश्य से काठियावाणी ब्राह्मणों द्वारा स्थापित यह नाटक मण्डली 'व्याकुल' भारत कम्पनी के आविर्भाव के समय ही उपसृत हुई थी जिसने अपनी गतिविधियों के लिए दिल्ली को केन्द्रस्थान बनाकर लोक हिन्दी नगरी की यात्राएं कीं।

१- राधेश्याम कथावाचक -- 'भारत नाटककाल', १९५७, पृष्ठ ७५

१- कम्पनी मालिक १-श्री दुर्लभ राम जी रावल १
 २- श्री लक्ष्मी जी माई त्रिवेदी १ माई थे ।

२- कम्पनी व्यवस्थापक-- श्री हिम्मत राम

३- निर्देशक (Director) -- श्री मावान जी ।

१९८. 'सूर विजय' ने अपने नाटकीय जीवन का आरम्भ श्री नाथूराम जी सुन्दर शुक्ल के हिन्दी नाटक 'सूरदास' से किया जो सर्वप्रथम सन् १९१७ में दिल्ली के संगम थियेटर में अभिनीत हुआ । अन्धे सूरदास के रूप में श्री लक्ष्मी माई का अभिनय और उनके 'देवक की सुधि लीजो रे श्याम सलौने' और 'हां रे रंग जी लागा- सो लागा, काहे सोवे फिर जो जागा' आदि गीतों ने जन मानस को पूर्णतः मकमल पर दिया, उनके हृदयों को आन्दोलित करके उसे रसम्लावित किया । सूरदास के पश्चात् राधेश्याम 'कथावाचक' के 'श्रवण कुमार' और 'बालकृष्ण' नाटक कम्पनी के रंगमंच पर आए । ये दोनों नाटक काफी सीमित समय में रूपयित किए गए थे । उनकी सजावट तथा दृश्य सज्जा अल्पम थी । पंजाब के सुश्री किशनचन्द 'बेबा' ने स्थायी नाटककार के रूप में कम्पनी को 'सीता बनवास', 'गंगावतरण', 'महात्मा विदुर', 'महात्मा कबीर', 'देव संग्राम' आदि धार्मिक भावनाओं से परिपूरित अनेक नाटक दिए । कथावाचक जी का 'ऊषा अनिरुद्ध' क्वी के रंगमंच से अनूष्ट के सम्मुख आया । दिल्ली के संगम थियेटर के स्थान पर यह सर्वप्रथम बौली में अभिनीत हुआ । आरस से प्रकाशित होने वाले भारत जीवन में उनके अतिरिक्त कम्पनी के 'सती कुसुम्या', 'सावित्री सत्यवान' और 'कादम्बरी' नाटकों के अभिनय के विवरण उपलब्ध होते हैं । प्रथम २१ जुलाई १९१६ को आरस में अभिनीत हुआ या जिसके अभिनय के विषय में 'भारत जीवन' में समालोचना दी गई है अथवा मायासंकर लक्ष्मी जिस समय स्टेज पर आते हैं लोग उनकी प्रेम भक्ति देखकर नवगद हो जाते हैं^२ । 'कादम्बरी' ११ अगस्त १९१६ को

१- राधेश्याम कथावाचक-- 'मेरा नाटककाल', १९५७, पृ० ८२

२- भारतजीवन, २१ जुलाई १९१६

को अभिनीत हुआ 'सावित्री सत्यवान' इसके एक सप्ताह बाद कानसवासियों के लिए रंगमंच पर आया। कम्पनी के नाटकों का रूप और अभिनय कैसा था? इस विषय में भारतजीवन का यह मंतव्य अधिक समीचीन है 'इस कम्पनी के जितने तमाशे हैं सब में ईश्वर भक्ति और धर्म का विषय मरा हुआ है। साथ ही पात्रों का कर्तव्य और सोन-सानरी की तो जितनी प्रशंसा की जाय वह थोड़ी है।'

१९६, सन् १९२२-२३ तक चलने वाला इस नाटक कम्पनी के ६ वर्षों के अल्पकालिक इतिहास में अभिनीत होने वाले नाटकों में 'सुरदास', 'श्रवणकुमार' और 'गंगावतरण' अधिक लोकप्रिय हुए। गंगावतरण में अपने मीमिक के अभिनय द्वारा कम्पनी स्थापक श्री लज्जी भाई ने महाराजा माधो सिंह को इतना प्रभावित किया कि मुग्ध होकर उन्होंने लज्जी भाई के लिए ५०० रुपया मासिक निश्चित कर दिया। किन्तु भाई दुर्लभराम जी की मृत्योपरान्त (१९२२) समस्त मार को अकेले न संभाल सकने के कारण लज्जी भाई सन् १९२३ में कम्पनी बन्द करके सोराष्ट्र में कर्तन के व्यापार में लग गए।

२००, 'व्याकुल भारत' और सूर विजय' के अतिरिक्त 'शाहजहाँ थियेट्रिकल कम्पनी', 'मून वाफ' थियेट्रिकल कम्पनी, 'पीटर्स कम्पनी', 'हर मैजैस्टी' री 'विक्टोरिया ड्रामेटिक थियेट्रिकल कम्पनी' आदि अनेक नाटक मण्डलियां उद्भूत हुईं। अन्तिम दोनों ने धौलपुर और बांस बौली में अपना रूप ग्रहण किया। 'शाहजहाँ थियेट्रिकल कम्पनी' सन् १९४०-४१ में स्थापित हुई जिसके रंगमंच पर अनेक हिन्दी नाटक अभिनीत हुए। श्री राधेश्याम कथावाचक का पौराणिक नाटक 'सती पार्वती' जो सन् १९४४ में खिला इस कम्पनी का सर्वप्रिय प्रयोग था। इस कम्पनी में ही श्री फिदाहुल्ले ने पण्डित मधुर जी के 'मक्त' नरसी मेहता में अपने नरसिंह के प्रभावपूर्ण अभिनय द्वारा दिल्ली-का (१९४४) के अक्सर पर हुए गुरु श्री शंकराचार्य और पण्डित मदनमोहन मालवीय से 'प्रेमशंकर' और 'नरसी' की उपाधियां प्राप्त कीं। कम्पनी-क मालिक श्री भाणिकलाल और निर्देशक श्री चौधे रामकृष्ण ने कम्पनी के उत्तरदायित्व को संभालने के साथ ही कुशल अभिनेताओं के रूप में अनेक

नाटकों में भाग लिया ।

२०१. पारसी भाषियों के अनुकरण पर हिन्दी भाषी नगरों में ही नहीं, वरन् सौराष्ट्र गुजरात को छोड़कर (जहाँ तक पारसियों द्वारा संचालित कम्पनियाँ कार्यशील थीं) बंगाल और बिहार जैसे अहिन्दी भाषी नगरों में भी अनेक नाट्य कम्पनियाँ खड़ी हुई जो अपने उद्देश्य, नाट्य विधियों और नाट्य रुढ़ियों में पूर्णतः पारसी कम्पनियों की अनुसृष्टि करती थीं । इस सभी नगरों में नाट्यरुचिका बीजारोपण करने का मुख्य श्रेय पारसी कम्पनियों को ही है, जिन्होंने सर्वत्र प्रमत्त करके लोगों की मनोरंजनात्मक प्रवृत्ति को उत्प्रेजित किया । बिहार के सम्बन्ध में केशवराय मट्ट का यह कथन कि जब पारसी रलफिन्स्टन मण्डली और बंगाल नेशनल नाटक कम्पनी वालों ने यहाँ (बिहार में) अभिनय न किया तो उस वक़्त से और भी लोगों की स्वादिष्ट बढ़ती गई 'विस्तृत रूप में अन्य नगरों के लिए भी सत्य है ।

वस्तुतः इसी प्रेरणा के फलस्वरूप बिहार की प्रथम नाटक मण्डली दिसम्बर १८८४ में 'बिहार थियेट्रिकल ड्रूप' नाम से प्रकाशित हुई जिसके विषय में १ जनवरी १८८५ के 'बिहार टाइम्स' में यह वृत्तान्त प्रकाशित हुआ है।
३० दिसम्बर से अभिनय करना शुरू किया है । कल बुधवार (३० दिसम्बर १८८४) को 'इन्दरसमा' का अभिनय हुआ था । चीजें इस कम्पनी के पास कुछ नहीं हैं और स्टेज भी बहुत उम्मेद तरह से तैयार किया है । परदे भी नये हैं ।

२०२. उपर्युक्त तथ्यों से स्पष्ट है कि उस समय हिन्दी और अहिन्दी भाषी दोनों ही नगरों में नाट्य रुचि से प्रेरित होकर वर्कलास के हेतु पारसी कम्पनियों की अनुसृष्टि करती अनेक नाटक कम्पनियाँ आविर्भूत हुई जो अल्पकालीन जीवन भोग कर काल-कवलित हो गई । यदि गणना के साथ इनका पूर्ण विवरण प्रस्तुत किया जाय तो एक स्वतन्त्र प्रबन्ध प्रस्तुत हो सकता है ।

-०-

अध्याय -- ३

-०-

इन्दर सभा

‘इन्दर समा’ ~~~~~

१. उन्नीसवीं शताब्दी के इस लोकप्रिय गीतिनाट्य (Opera) के रचयिता लखनऊ के अन्तिम नवाब वाजिदअली शाह (शासन-काल १८४७ से १८८७ तक) के समकालीन लेखक श्री सैयद आगा हसन अमानत थे । आपका जन्म सन् १८१६ में लखनऊ में हुआ । बचपन से ही काव्य-प्रतिभा - सम्पन्न इस लेखक ने पन्द्रह वर्ष की उत्प आयु में ही मियाँ दिलीार के निर्देशन में मर्सिया लिखना प्रारम्भ कर दिया । इसके उपरान्त आपने उर्दू के प्रसिद्ध कवि नासिख से काव्य-शिक्षा ली । काव्य-पुण्यन की मंजिलें पार करते लेखक पर अपने समकालीन नवाब वाजिदअली शाह की रस परम्परा का पर्याप्त प्रभाव पड़ा । ये रस शाही परिवार से सम्बन्धित व्यक्तियों के मनोरंजनार्थ गौमती नदी के किनारे केसरबाग में निर्मित ‘रसखाने’ में यदा-कदा वर्मनीत होते थे । सामान्य जनता का इन खेलों में प्रवेश निषिद्ध था । उत्कण्ठित व अमिलषित होने पर भी उसकी इस विषय में शाही महल तक पहुँच न थी । जनता की बढ़ती उत्कंठा और उत्सुकता को देखकर अमानत ने अपनी मित्र-मण्डली के आग्रह पर १ अगस्त सन् १८५२ में इस रस-परम्परा की समकक्षता में एक गीतिनाट्य (Opera) लिखना प्रारम्भ किया , जिसमें शाहजादा मुल्करम व सब्जरी की पुण्य-माथा क्लमबन्द की गई थी । ‘इन्दर समा’ के नाम से लिखा जाने वाला यह आपेरा डेढ़ वर्ष में अर्थात् १८५३ में लिखकर तैयार हुआ व सन् १८५५ में प्रथम बार प्रकाशित हुआ ।

२. नवाब वाजिदअली शाह की समकालीनता व उनकी रस-परम्परा के अनुकरण के कारण अमानत की ‘इन्दर समा’ के पुण्यन के मूल स्रोतों के विषय में नाट्य-साहित्य में कुछ प्रामाण्य प्रचलित हैं--

- १- अमानत का शाही दरबार से निकट सम्बन्ध था और उन्होंने वाजिदअली शाह के आदेश पर इन्दरसमा की रचना की ।
- २- वाजिदअली शाह ने अपने फ्रांसीसी मुसाहिब से मगरिबी (पश्चिमी) थियेटर और फ्रांसीसीबापेरा का हाल सुनकर अमानत से बिल्कुल उसी तर्ज का एक गीति-नाट्य प्रस्तुत करने का आग्रह किया ।
- ३- इन्दरसमा कैसर बाग में अभिनीत हुई , जिसमें स्वयं नवाब ने इन्दर का पार्ट किया ।

३. रामबाबू सक्सेना की 'हिस्ट्री आफ दि उर्दू लिटिरेचर' और मोहम्मद उमर नूर इलाही की 'नाटक सागर' के यथातथ्य अनुकरण के कारण ही हिन्दी आलोचकों में यह धारणाएं प्रचलित हुई^१। किन्तु जब यह इतिहास पुराना पड़ गया । यदि 'शरहे इन्दर समा' में लेखक की निम्नलिखित उक्तियाँ का अध्ययन किया जाय, जिसमें उन्होंने स्वयं रचना के प्रेरणा स्रोतों के विषय में अपने मन्तव्यों को व्यक्त किया है तो इसकी अप्रामाणिकता और निरर्थकता स्वयं स्पष्ट हो जायगी ।

‘ आज के हज़ाराल से कहीं जाता था न जाता था । जबान की दावस्तगी से घर में बैठे-बैठे जी धरता था । एक रोज़ का जिक्र है कि हाजी मिरजा आबिद अली तल्लुस^२ इनासत शागिर्दों अव्वल^३ उन्होंने ज़राहे अ मुहब्बत कहा कि बेकार बैठे-बैठे धराना अस्त है । ऐसा कोई ज़र्रा रस के तीर पर तबाज़ाद नज़्म किया जाना चाहिए कि दो-बार घड़ी की सूरत होवे और सत्क(जनता) में शोहरत होवे । वासिहल अम्र(अन्ततोगत्वा) मुवाफ़िक

१-(क) - सोमनाथ गुप्त--'हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास', चतुर्थ संस्करण,

१९५०, पृ० ८ ।

(ख) - डा० देवर्षि सनाय--'हिन्दी के पौराणिक नाटक', प्र० सं०,

सं० २०१७ वि०, पृ० २२० ।

उनकी फरमाइश के बन्दर इसके कहने पर आमादा हुआ ।

दोस्तों ने फरमाइश की कि किस्सा राजा इन्दर इस तरह नज़्म कीजिए कि जिसमें गज़लें, मसनवी, नज़्म, ठुमारियाँ, होलियाँ, बसन्त और सावन, दादरे और कन्द हों । ताकि इस ज़बान में भी तबियत की ज़ूदत और जहन की रसाईं देखें ।

४. इससे स्पष्ट है कि अमानत ने अपने मित्रों के आग्रह से इरहस के तौर पर नज़्म (कविता) में इन्दरसमा का पुण्यन किया था । अमानत का यह कथन कि ज़बान की गवस्तगी से घर में बैठे-बैठे जी घबराता था भी ध्यान देने योग्य है । बीस वर्ष की अवस्था में ही यानि १२५१ हिजरी में अमानत की ज़बान बन्द हो गई थी, जो १२६७ हिजरी में सुल तो गई किन्तु उनका हज़ल्ला मृत्युपर्यन्त कायम रहा । अपने इस दोष से अमानत काफी दुःख थे व हीनता का अनुभव करते थे । इसी शर्म के कारण 'इन्दरसमा' के लिखे जाने तक वे अधिकांशतः घर में ही रहे । अतः दरबार से सम्बन्धित होने का कोई कारण ही उपस्थित नहीं होता ।

५. यदि अमानत का शाही दरबार व वाजिदअली शाह से कोई सम्बन्ध होता तो वे अवश्य ही शरहे इन्दरसमा में इसकी चर्चा करते । किन्तु न तो अमानत ने इस प्रकार की कोई चर्चा की और न वाजिदअली शाह ने ही अपने इतिहास में इस प्रकार का कोई संकेत दिया ।

६. अमानत अपनी इस कृति से सन्तुष्ट न थे । उन्होंने एक जगह लिखा भी है — 'चूँकि यह ज़ल्ला कहना सब को मरगुब (पसन्द) था मगर अपने नज़्दीक मायूब (बुरा) था इस लिहाज से अपना तल्लुस बदलकर इसमें उस्ताद लिखा । लेकिन लोगों ने गज़लों के सबब से बन्दे का कलाम दरयाफ़्त कर लिया ।' यदि प्रस्तुत रचना का किसी प्रकार राजदरबार से सम्बन्ध होता तो अमानत अपने को इसप्रकार कुपाने की चेष्टा न करते बरन् राजसी सम्मान को प्राप्त करके गौरवान्वित अनुभव करते ।

७. वाजिदअली शाह के दरबार में कभी कोई फ़्रांसीसी क़त्ता यूरोपियन ज़ुहाद्वि नहीं रहा । वस्तुतः नवाब का अँग्रेजों से कोई ज़ाव-

न था । उनकी इस प्रकृति के सम्बन्ध में उस समय के रेजीडेंट कर्नल स्लीमन ने नवाब मेजर टूड को लिखा था कि 'उन पर किसी यूरोपियन शस्त्र का कोई जाती असर न कभी था न कभी होगा ।'

८. चूंकि इन्दरसमा व अमानत का वाजिदअली शाह से कोई सम्बन्ध न था अतः उसका केसरबाब में सेला जाना और नवाब का राजा इन्दर के अभिनय करने का कोई प्रश्न ही नहीं उठता ।

९. उपर्युक्त विवरण के पश्चात् स्वभावतः यह शंका उठती है कि फिर किन कारणों से इसका सम्बन्ध वाजिदअली शाह से जोड़ा गया ? यदि इन्दरसमा का नवाब के द्वारा प्रणीत व अभिनीत विभिन्न रङ्गों की सापेक्षता में गहराई से अध्ययन किया जाए तो दोनों में अनेक समान तत्वों के दर्शन होंगे । वस्तुतः १३ वीं शताब्दी से चली आती हुई रास और नृत्य गीत की परम्परा में ही नवाब ने अपने मनोरंजनार्थ राधा-कृष्ण की प्रेम-गाथा पर अनेक रङ्ग लिखे और उनका अभिनय किया । चूंकि अमानत ने इसी रङ्ग-परम्परा का अनुकरण किया है व अपनी रचना में यत्र-तत्र राजा की प्रशंसा, उसकी विलास-प्रियता, राजदरबार की फलकियां व दरबार में जाने तथा प्रसिद्धि प्राप्त करने की अपनी अभिलाषा व्यक्त की है —

‘हुआ है मेरा सब इस महफिल में बाना ।

जब से सारा देश विदेश उस्ताद ने बाना ।’

+ + +

‘उस्ताद कुंमन में रहे सुख सदा

बल्लाह से दुवा ये मेरी सुबहो शाम है ।

१०. इसी कारण उनकी इन्दरसमा को साधारणतः वाजिदअली शाह व राजदरबार से सम्बन्धित माना जाता है । लेकिन इस प्रभाव में लिखी जाकर भी इन्दरसमा एक स्वतन्त्र रचना है, जो लखनऊ की सामान्य जनता के लिए लिखी गई व उसी के मध्य सामान्य से कामबलाऊ रंगमंच पर अभिनीत हुई । प्रयाग विश्वविद्यालय के उर्दू विभाग के प्राध्यापक प्रो० मसीहज्जमां, लखनऊ विश्वविद्यालय के सैयद मसऊद हसन रिज़वी व श्री एस० एहतिशाम हुसैन ने

इन्दरसभा के सम्बन्ध में इसी उपर्युक्त धारणा को पुष्ट किया है। उनका स्पष्ट मत है कि अमानत का वाजिदगली शाह के दरबार से कभी कोई सम्बन्ध नहीं रहा।

११. अनेक वालोचकों ने अमानत की 'इन्दरसभा' को हिन्दी-उर्दू रंगमंच का प्रथम नाटक सिद्ध करने की चेष्टा की है व कलात्मक दृष्टि से महत्त्वहीन मानते हुए भी ऐतिहासिक दृष्टिकोण से इसके महत्व को सहर्ष स्वीकार किया है। लेकिन यह दृष्टिकोण पूर्णतः सत्य नहीं है। ऐतिहासिक दृष्टिसे महत्वपूर्ण होते हुए भी यह सर्वप्रथम रंगमंचीय नाटक नहीं कहा जा सकता है। इसके पूर्व ही वाजिदगली शाह 'किस्सा राधा कन्हैया' का अमिनीत कर चुके थे^१। जोगन सहरा राधा कन्हैया का नाच २४ वर्ष से न देख पाने के

१-(क) 'हिन्दी नाटक के इतिहास' में अमानत की इन्दरसभा वह मील का पत्थर है, जहाँ से हिन्दी के आधुनिक रंगमंच का नया दौर शुरू हुआ है।--

वासुदेवनन्दन प्रसाद--'भारतेन्दु युगीन नाट्य साहित्य और रंगमंच'--
शोध-प्रबन्ध, पटना विश्वविद्यालय, सन् १९५६, पृ० ८२

(ख) 'लोक रुचि और लोकंजन की दृष्टि से यह नाटक केवल रंगमंच से ही नहीं, उसकी मौलिकता से भी आधुनिक हिन्दी नाट्य साहित्य में प्रथम मौलिक नाटक होने का अधिकारी है।'

--डा० बलराम लक्ष्मण कौतमिर, -'हिन्दी गद्य का विकास', पृ० ६१

(ग) सोमनाथ गुप्त--'हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास', हिन्दी फ़ोन,
इलाहाबाद, चतुर्थ सं०, १९५७, पृ० ६

(घ) 'यह हिन्दी-उर्दू का प्राचीनतम उपलब्ध रंगमंचीय नाटक है।' डा० रणधीर उपाध्याय -'मुबराती और हिन्दी नाट्य साहित्य का तुलनात्मक अध्ययन' पृ० सं०, अक्टूबर, १९६६, पृ० २६८।

(ङ)- डा० कैप्टेन सनातन--'हिन्दी के पौराणिक नाटक', पृ० सं०, सं० २० १७ वि० पृ० २२०

२- (आगे पृष्ठ पर दें)

के कारण गुम में जौगन हो जाती है। गुरुबत को जब उसके दुःख के कारण का पता चलता है तो वह उफरेत से जौगन की इच्छापूर्ति में सहायता के लिए निवेदन करता है। उफरेत सहृदय होकर उसे जाफरान व अविान परी के पास ले जाता है। वह जौगन को लाने का वादेश देती है व राधा कृष्ण का नृत्य होता है। नृत्योपरान्त मुरली को लेकर राधा कृष्ण की मान-मनौवल की छोटी-सी निम्न-स्तरीय व अश्लीलता से पूर्ण कथा है। इस अभिनय में राधा-कृष्ण जैसे देव पात्रों को लखनऊ के तत्कालीन विलासितापूर्ण वातावरण के नीचे धरातल पर पहुँचा दिया गया है। आज यह रचना उपलब्ध नहीं है।

१२. लखनऊ के अन्तिम नज़म वाजिदख़ाँ शाह के अतिरिक्त फ़ांसी के राजा श्रीमन्त गंगाधर राव (महारानी लक्ष्मीबाई के पति) ने भी जोक नाटक किए। नाटक-प्रयोक्ता से आगे बढ़कर वे स्वयं अभिनेता के रूप में रंगमंच पर उतरे। किन्तु यह नाट्य-रुचि जन-साधारण को प्रभावित करती कि इसके पहले ही सन् १८५७ का भारतीय स्वातन्त्र्य संग्राम आरम्भ हो गया और उसकी खूनी लहरों में फ़ांसी का राज-सिंहासन व लखनऊ का शाही तत्त्व दोनों ही डूब गए। यही कारण है कि आज वे नाटक और उनके अभिनय के विवरण हमें उपलब्ध नहीं होते। इन्दर समा जो कि उस समय की एकमात्र प्रकाशित रंगमंचीय रचना है उसी से सन्तोष करना पड़ता है तथा उसी को प्रथम रंगमंचीय नाटक मानना पड़ता है।

१३. अधिकांश जालोचकों ने कलात्मिक दृष्टि से इन्दर समा पर आक्षेप किए हैं। उसे भाषा और भाव दोनों ही दृष्टियों से प्रुष्ट रचना कहा है। प्रतापनारायण मिश्र ने इसे 'बोपट' की उपाधि से विमृशित किया है

(पूर्व प्रुष्ट की टिप्पणी संख्या २ का विवरण)

२- (३) 'इससे (इन्दर समा से) पूर्व भी राधा और कन्हैया की प्रेम कहानी के विषय पर जब के अन्तिम बादशाह मुल्तान खालम वाजिदख़ाँ शाह ने एक नाटक लिखा था, जब वह केवल राज उचराधिकारी थे।' — श्री ० मन्नीरुज्जामा — तीन इन्दरसमार — (हस्तलिखित)

(आ) शिवप्रसाद मिश्र 'रुद्र' काशिकीय — 'सत्यहरिस्वन्दु नाटक' का परिशिष्ट।

नागरी प्रचारिणी समा, काशी, प्र० सं०, सम्बत् २०१८

तो अकबर गोरखा नाटक में जगत नारायण ने इसे देश का नाश करने वाली कहा है। इतना अतिरिक्त तो नहीं, हाँ साहित्यिकता और कला सुरुचि सम्पन्नता की दृष्टि से इसे अवश्य उच्च श्रेणी की रचना नहीं कहा जा सकता। किन्तु इसके लिए भी उसका लेखक इतना उत्तरदायी नहीं, जितना कि उस समय का वातावरण व लेखक को विस्तृत में मिलने वाली परम्परा उत्तरदायी है, किसी भी कृतिकार के लिए अपने समय के समाज और वातावरण से पूर्णतः मुक्त रहना सम्भव नहीं है।

१- अमानत के समस्त नाटकीय रचना का कोई आवर्श न था।

२- १३ वीं शताब्दी से चली आती हुई लोक-नाटकों (यात्रा, रातलीला, स्वांग, नाटकी आदि) की परम्परा में, जिसके अनुकरण में अमानत ने अपने गीतिनाट्य (Opera) का कलैवर सजाया इस समय तक उनमें पर्याप्त अस्लीलता और अभिव्यक्ति का आचुकी थी।

३- तत्कालीन लखनऊ का वातावरण प्रेम के उदात्त पक्ष के विकास के स्थान पर विलासिता का परिपोषक था।

इन समस्त कारणों के अतिरिक्त लेखक की प्रथम नाट्य-रचना होने के कारण भी उसमें बहुत-सी क्लृप्तिताह और अभाव दृष्टिगत होते हैं।

१४. कथानक— इन्दर समा एक शृंगारप्रधान गीति-नाट्य (Opera) है, जिसमें शाहजादा गुलफाम व सम्बजरी की प्रेम कथा का नाटकीकरण किया गया है। इन्द्रपुरी से सम्बन्ध रखने वाली परी एक सामान्य मानव से प्रेम करके राजदरबार व देवनागरी की मर्यादा का उल्लंघन करे—यह राजा इन्द्र को सह्य नहीं। इसीलिए गुलफाम के अमरावती आने की लालच द्वारा जुगली खार जाने पर इन्द्र क्रुद्ध होकर न केवल सम्बजरी के पर नुक्का कर उसे दरबार से निकलवा देता है, बल्कि गुलफाम को भी कुएं में केंद कर लेता है। विरह में मटकती सम्बजरी जोगन बन जाती है तथा हृदय को उद्वेलित करने वाले मार्मिक व्यथा से पूर्ण अपने गीतों द्वारा इन्द्र को प्रसन्न करके पुनः गुलफाम को प्राप्त करती है। इसी मिलन के बाहुलाद और संगीतमय वातावरण में नाटक का अन्त होता है। वस्तुतः इन्दरसमा में किसी लम्बी कथा का नाटकीकरण ^{नहीं} किया गया और न ही उसके

कथा-विस्तार और संगठन में पूर्ण उतार-चढ़ाव है। एक छोटी सी प्रेम कहानी है जो सीधे सादे और सामान्य ढंग से गीतों के माध्यम द्वारा विकसित की गई है।

१५. चरित्र-चित्रण -- नाटक में राजा इन्द्र, शाहजादा

गुलफाम, सब्जपरी, पुतराजपरी, नीलमपरी आदि परियों तथा लालदेव और काला देव आदि कई पात्र हैं। किन्तु नाटककार ने संवाद, कार्यों और पात्रों की गतिविधियों द्वारा उनके चरित्र का विकास नहीं किया। वरन् प्रत्येक पात्र आकर स्वयं अपना परिचय देता है और वस्तुतः उतना ही तथा वही उसका चरित्र है। उदाहरणार्थ इन्द्र का यह कथन --

“राजा हूँ मैं ज़ौम का इन्द्र मेरा नाम।

बिन परियों के दीव के मुँह नहीं जाराम।

सुनो रे मेरे देव रे। दिल को नहीं करार।

जल्दी मेरे वास्ते समा करो तैयार ।”

१६. उसकी चिन्तासिता को प्रकट करता है। सम्पूर्ण नाटक में उसके चरित्र के इसी पक्ष की फाँकियाँ हैं। इसके अतिरिक्त नाटककार ने पात्रों की आमद के सम्य उपन्यासकार के समान तटस्थ भाव से स्वयं भी पात्रों का परिचय दिया है जिससे चरित्र की थोड़ी सी फाँकी छ मिलती है। उदाहरण के लिए पुतराज परी के जाने के सम्य संगीतज्ञ उसका परिचय इस प्रकार देते हैं --

महफ़िले राज में पुतराज परी जाती है।

सारे माशूकों की सरताज परी जाती है।

जिसका साया न कमी स्वाब में देखा होगा।

जादमी जादों में वह ज़ब परी जाती है।

दौलते हुस्न से हौ जायगा जालम माभूर।

करने इस बज़्म में ज़ब राजपरी जाती है।

रंग से बर्द खीनों का न क्यों कर “उस्ताद”।

गुल है महफ़िल में पुतराज परी जाती है ।

१७. गुल्फाम को तो नाटककार ने तत्कालीन लखनऊ के शाहजादाओं के समान बिल्कुल सिलौना बना दिया है, जिसका अपना कोई स्वतन्त्र व्यक्तित्व नहीं और जो स्वयं कुछ नहीं करता ।

कथोपकथन और गीत--

१८. इन्दरसमा के कथोपकथन अन्य नाटकों के समान कथा और चरित्र का विकास करने वाले मुख्य उपादान नहीं, वरन् जनता का मनोरंजन करने वाले, उन्हें रस से सराबोर करके वाह-वाही लेने वाले गीत गज़ल और पद हैं, जिन्हें विभिन्न पात्र रंग-बिरंगी, मड़कीली वैश्लेष्या में सजकर रंगमंच पर जाकर गाते हैं । जो थोड़े-बहुत कथोपकथन हैं, वह पद्य में हैं ज्यसा मसनवी के तौर पर हैं । वस्तुतः अमानत ने जनता की रुचि के अनुसार एक ऐसे साहित्य का सृजन किया, जिससे लोकप्रिय नृत्य संगीत प्रस्तुत हो सके तथा गानों की विविध धुनें हर श्रेणी का मनोरंजन कर सकें । ये गीत ही नाटक का वास्तव हैं । यदि इनको निकाल दिया जाए तो नाटक बतौर मसनवी रह जाए ।

१९. इसे छोटे से नाटक में ३१ गज़लें, २ चौबैलें, ५ इन्द और १४ गीत हैं, जिनमें ८ ठुमरियाँ, ४ होली, एक सावन, एक बसन्त और एक फाग सम्मिलित हैं । राजा इन्दर चारों परियाँ और जोगन का प्रवेश वादि सब गज़ल में होता है । सब्जपरी जोगन का गुल्फाम को मांगना भी गज़ल में ही है । वस्तुतः इस समय के समाज में गज़ल और ८ ठुमरियाँ ही जनता के मध्य अधिक लोकप्रिय थीं । अतः अमानत की इस जनप्रिय रचना में भी इन्हीं की सर्वाधिक प्राप्ति होती है ।

२०. भाषा — इन्दर समा की भाषा का भाषा-वैज्ञानिक अध्ययन सर्वप्रथम रोज़ेन नामक एक जर्मन विद्वान ने किया था । उन्होंने इसकी भाषा को पढ़े-लिखे पुरुषों की उर्दू, ब्रज की गोपियाँ की ठेठ बोली, तथा शहरी स्त्रियों की रैसली बोली, इन तीन भाषाओं में विभाजित किया और पत्रानुसृत इस भाषा-विभेद को संस्कृत परम्परा का प्रभाव माना । यह धारणा पूर्णतः समीचीन

नहीं है । इन्दर समा की भाषा वस्तुतः उर्दू है । इसकी सभी गज़लें (३१ गज़लें) दोनों चौबेले, पांचवीं छन्द और सम्पूर्ण सम्वाद प्रधानतया उर्दू में ही हैं । गीतों में विहाग के अतिरिक्त जो उर्दू में है, शेष सभी गीत हिन्दी में हैं, जिसमें अवधी और ग्रामीण बोलियों के विभिन्न शब्द मिले-जुले हैं । वस्तुतः 'इन्दर समा' की सोमनाथ गुप्त के शब्दों में 'हिन्दी-उर्दू मिश्रित भाषा' कहना अधिक अधिक तर्कसंगत होगा, क्योंकि यह न तो शुद्ध साहित्यिक हिन्दी भाषा है और न फारसी शब्दों से बोफिल कठिन उर्दू ही जो सरलता से सम्पर्क में न आए । यही कारण है कि 'इन्दरसमा' की गणना हिन्दी और उर्दू दोनों के रंगमंचीय नाटकों में समानरूप से की जाती है ।

२१. रंगमंच -- पहले स्पष्ट किया जा चुका है कि नवाब वाजिदअली शाह के रहस्रसाने में होने वाले अभिनयों की सापेक्षता में ही अमानत ने लखनऊ की सर्वसाधारण प्रजा के लिए इन्दरसमा का संगठन किया था । अतः उसका रंगमंच भी उसी के अनुस्यू सीधा-सादा है और सरल था, जिसके लिए न किसी बड़े भवन की आवश्यकता थी और न किसी हाल की । किसी भी जगह शामियाना तानकर सुगमता से इसके सेलने का प्रबन्ध कर लिया जाता था । १५-२० फुट लम्बे और लगभग उतने ही चौड़े स्थान के एक छोटे-से रंगमंच, उसके दाहिनी ओर कालीन, गाव और तकियों से सुसज्जित तख्त व उसके पीछे तीन-चार कुर्सियाँ तथा एक लाल पर्दा जिसके पीछे से पात्र मंच पर प्रवेश करते थे, यही इस रंगमंच के आवश्यक उपादान थे जिनको घुटाने के किसी भारी लुत्त की आवश्यकता नहीं पड़ती थी । पात्र एक बार प्रवेश करके अन्त तक मंच पर ही रहते थे । दृश्य परिवर्तन की सूचना पर्दों के द्वारा नहीं, वरन् गीतों व के द्वारा दी जाती थी । व वस्तुतः इन्दरसमा का रंगमंच सच्चे अर्थों में लोक-रंगमंच था ।

२२. अपनी इस सरलता और सादगी के साथ इन्दरसमा जब प्रथम बार लखनऊ में खेला गया और उसके परियों के पार्ट सुन्सूरत लड़कों ने किए

१- सोमनाथ गुप्त—'हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास', चतुर्थ संस्करण,

१९५७, पृ० ८ ।

तो उसे देखकर लोगों ने इतना पसन्द किया कि शाबकीन के हजूम लग गए । दिन पर दिन गुजरे, लेकिन लोगों की तृप्ति न हुई और मोहल्ले-मोहल्ले इसको सैला जाते-^{ला}स्ते । गली-गली इसके चर्चे हुए और यह शहर और देहातों में ऐसी मकबूल हुई कि कम ही चीजों को इतनी लोकप्रियता प्राप्त होती है ।

इन्दरसमा और पारसी थियेट्रिकल कम्पनियाँ

२३. इन्दर समा की इस बढ़ती लोकप्रियता का प्रभाव आगे चलकर पारसी कम्पनियों के व्यवस्थापकों पर भी पर्याप्त रूप से पड़ा । किन्तु यह कहना कि इन्दरसमा की परम्परा में पारसी कम्पनियों की स्थापना हुई थी अथवा इन्दर समा के नाटकों के ही उत्तराधिकारी हैं, आज के पारसी थियेट्रिकल नाटक अथवा इसकी लोकप्रियता ने ही व्यावसायिक पारसी-कम्पनियों को आकर्षित किया और कम्पनी के स्वाधियों ने हिन्दू-मुस्लिम कथानकों को इन्दरसमा स्वरूप पश्चिमी शैली पर उपस्थित करना प्रारम्भ कर दिया या इन्दर समा की रफू-ता-रफू-ता बढ़ती मकबूलियत देखकर बाज पारसियों को इसमें तिजारत के अच्छे इमकानात नज़र आए , चुनावे उन्होंने बम्बई, देहली और कलकत्ते में वाकायदा ड्रामा कम्पनियाँ सोल लीं ^३ सरासर गलत है । ये कम्पनियाँ इन्दरसमा की लोक-प्रियता से प्रेरित होकर उद्भूत नहीं हुई, वरन् उनकी स्थापना के पीछे अंग्रेजी नाट्य-कम्पनियाँ और उनके नाट्य-प्रयोगों का प्रमुख हाथ था , जैसा कि पूर्व के अध्यायों में स्पष्ट किया जा चुका है । यदि ये कम्पनियाँ इन्दरसमा की प्रेरणा के फलस्वरूप स्थापित हुई होतीं , जैसा कि विद्वानों का मत है, तो इन्दरसमा को निश्चय ही

१- डा० रामचन्द्र मिश्र—'भारतेन्दु पूर्व हिन्दी नाटक' , सरस्वती पत्रिका,

१९६३, भाग ५०, संस्था ४ ।

२- शान्तिमोपाल पुरोहित—'हिन्दी नाटकों का विकासात्मक अध्ययन', पृ० ३६४

३- प्रो० सैयद मसऊद हसन रिज़वी —'इन्दर समा का सबब और तालीफ़' नामक अध्याय , हमारी नाट्य परम्परा, पृ० सं० १९५६ ।

निश्चय ही व्यावसायिक रंगमंच का प्रथम नाटक होना चाहिए । किन्तु ऐसा हुआ नहीं । सर्वप्रथम कुंवर जी सौराब जी नाज़र की 'एल्फिन्स्टन ड्रामेटिक क्लब' ने ग्रांट रोड पर स्थित शंकर सेठ थियेटर में सन् १८७३ में अमानत कृत 'इन्दरसमा' को विभिन्न यन्त्रों की सहायता से लाइम लाइट के साथ प्रस्तुत किया जब कि विक्टोरिया नाटक मण्डली के रूप में व्यावसायिक रंगमंच का उद्भव सन् १८६८-६९ में ही हो चुका था । नाटक पूर्णतः एक ही राग में प्रस्तुत किया गया था और वह सफल भी हुआ । इसकी इसी सफलता से प्रेरित होकर नाज़र जी ने पुनः १८७३ में 'एल्फिन्स्टन थियेटर' में 'बुलबुल' 'इन्दरसमा' प्रस्तुत की । तदुपरान्त दादामाई सौराब जी पटेल ने भी इस दिशा में प्रयास किया । उन्होंने विभिन्न राग-रागनियाँ में चार हैदराबादी बैंगमों के साथ 'विक्टोरिया थियेटर' में 'इन्दरसमा' का अभिनय किया । स्त्रियों को सर्वप्रथम रंगमंच पर लाने के कारण दादामाई का यह प्रयोग असफल रहा । किन्तु इसी के बाद लगभग प्रत्येक कम्पनी ने 'इन्दरसमा' का अभिनय किया । ये कम्पनियाँ जब भी बाहर जातीं इस नाटक का प्रयोग अवश्य करतीं ।

२४. चूंकि ये पारसी कम्पनियाँ व्यावसायिक थीं और इनका उद्देश्य अधिकाधिक धनोपार्जन करना था अतः कम्पनी व्यवस्थापक निरन्तर ऐसे नाटक व की सौज में रहते व थे जो जनता का मनोरंजन करने के साथ ही उनकी जेबें भी भर सकें । इन्दर समा में जहाँ उन्हें तत्कालीन जनता की रुचि के अनुसार शृंगार, गीत, गजल, पथ्यात्मक संवाद और नाच-कूद मिला वहीं आश्चर्यकारी दृश्यों की संयोजना, रंगमंचीय तकनीक व मड़कीली पोशाक दिखाकर तथा नित्य नए प्रयोग करके आर्थिक लाभ के विपुल अंतर भी दृष्टिगत हुए । यही कारण है कि इन्दरसमा पारसी रंगमंच पर इतनी अधिक लोकप्रिय हुई ।

२५. इन्दरसमा की इसी लोकप्रियता के कारण रंगमंच पर इसके अनुकरण में अनेक रचनाएं लिखी व खेळी गयीं । मदारीलाल की 'इन्दर समा'

‘फरबौर सभा’, ‘राहत सभा’, ‘जैसे परिस्तान’, ‘ख्वाई मजलि’, ‘नाटक जहांगीर
 ‘बन्दर सभा’, ‘लैला मंजून’, ‘अलादीन और तिलस्मी चिराग’, ‘नूरुद्दीन व
 हुस्न अफरोज’ ‘तुहफये दिलकुशा’, ‘सादिम हुसैन’, ‘अफसोस का वज्मे गुलेमान’,
 इनाम बख्श का ‘नागर सभा’, ‘नामी’ का ‘आशिक सभा’, इनायत अली बेग का
 ‘नैबर सभा’, मासूम अली खाँ का ‘निशते रश्क’, मुहम्मद खाँ फकीर का ‘मसनवी
 इन्दर सभा’, ‘अकबर इलाहाबादी’ का ‘कर्म सभा’, शालिग्राम वैश्य का ‘इश्क चमन’,
 उस्ताद इन्दर का ‘भार्गीत’, गोपीचन्द्र, कृष्ण बिहारी शुक्ल का ‘इन्दरसभा’,
 वराममजन मिश्र का ‘दययिनी इन्दर सभा’ उपर्युक्त नाटक की अनुकरणवर्ती रचनाएं
 हैं जिनमें हिन्दू-मुस्लिम कथानक इन्दर सभा की गीतिशैली में संगठित किए गए
 हैं ।

२६. केवल इस प्रकार की स्वतन्त्र रचनाएं ही प्रस्तुत की
 गई हैं, ऐसा नहीं, वरन् अनेक पौराणिक नाटकों में भी, उदाहरणार्थ नजीर
 बेग का ‘हरिश्चन्द्र नाटक’, ‘राममजन मिश्र’ स्वतन्त्र का ‘हरिश्चन्द्र’ नाटक, हाफिज
 मोहम्मद अब्दुल्ला का ‘सकुन्तला नाटक’, राममजन मिश्र के ‘प्रह्लाद’ नाटक में,
 इन्दर सभा विशेष अंश के रूप में जोड़ी गयी है । केवल पारसी थियेट्रिकल कम्पनियों
 ने ही नहीं, वरन् इसकी लोकप्रियता से प्रभावित होकर अनेक गुजराती और मराठी
 नाटक कम्पनियों ने भी अपने नाटकीय जीवन में इन्दरसभा के प्रयोग किए^१ ।

-०-

१- डा० रणधीर उपाध्याय — ‘गुजराती और हिन्दी नाट्य साहित्य का
 तुलनात्मक अध्ययन’, पृ० सं०, अक्टूबर, १९६६,
 पृ० ३०१ ।

अध्याय --४

-०-

पारसी रंगमंच के नाटककार और उनका रचनाएं

पारसी रंगमंच के नाटककार और उनकी रचनाएं

१. साहित्य की प्रत्येक विधा जीवन के प्रांगण में पालित पोषित होती है। जीवन के सामाज्य व सान्निध्य में ही उसके अस्तित्व की सुरक्षा निहित है। फिर नाटक तो अपनी परिभाषा में ही लोकतत्त्व व लोक-रुचि को समाहित किए हुए है। रंगभूमि पर अभिनेताओं के माध्यम से दर्शकों की दृष्टि के समझ आकर ही उसकी कला का निस्तार प्रकट होता है। रंगमंच, अभिनेता व दर्शक इन तीन बिन्दुओं के समन्वय में ही उसकी पूर्णता निहित है। अतः इनकी अवहेलना नाटककार के लिए दुष्कर ही नहीं, असम्भव है (असम्भव शब्द इसलिए कि पादय नाटक में भी नाटककार के समझा दर्शक, अभिनेता व रंगमंच-- तीनों तत्त्व रहते हैं। भले ही वह अपने युग की दर्शक-रुचि, अभिनेता व रंगमंच के रूप-निर्माण व आकार-प्रकार से भिन्न रूप अपनाए)। चूंकि बहती समय धारा, परिवर्तित युग - मान्यताएं व मानवीय रुचियों ने इस त्रिकोण (तीनों बिन्दु) को प्रभावित किया है, अतः नाटककार के लिए उसके अप्रत्याशित प्रभाव से बचना असम्भव है।

२. पारसी नाटक कम्पनियों का कार्यकाल लगभग आठ दशकों (१८५२ ई० से १९३५ ई० तक) की लम्बी अवधि में आबद्ध है। इतने लम्बे समय तक यूनान परिस्थितियों, मान्यताओं एवं रुचियों में एकरूपता रहना सम्भव नहीं। यही कारण है कि इस काल के नाटकों में भाषा, विषय व संगठन इन सभी दृष्टियों से यथानुरूप वैभिन्न्य दृष्टिगत होता है।

१- (क) 'नादयस लोक स्वभावकर'

(ख) 'लोक वातावरणं नादयस' (ना०शा०, अध्याय १।११२)

(ग) 'नादयस भिन्नरुचैर्जनस्य बहुवाप्येकं समाराधनः' --कालिदास--मालती-
माधव ।

३. इस तथ्यता के आधार पर कम्पनियों में अभिनीत होने वाले नाटकों को भाषाविशेषानुसार तीन श्रेणियों में विभाजित करना अध्ययन की दृष्टि से अधिक सुगम व सुविधाजनक होगा --

१- पार्सी गुजराती नाटक (१८६८ ई०)

२- उर्दू अथवा हिन्दुस्तानी नाटक (१८७१ ई०)

३- हिन्दी नाटक (१८७२ ई०)

४. यह विभाजन किसी निश्चित काल-सामा में जाबद नहीं किया जा सकता, क्योंकि हमें ऐसे कोई ठोस प्रामाणिक सत्य उपलब्ध नहीं हैं, जिनके आधार पर निष्कर्ष रूप में कहा जा सके कि इस काल से इस काल तक कम्पनी ने इस प्रकार के नाटकों का अभिनय किया। जब कि किसी भी कम्पनी के सम्पूर्ण जीवन-काल में इन सभी प्रयोगों के विवरण उपलब्ध होते हैं। वस्तु, इस वर्ग-विभाजन में अध्ययन की सुविधा ही मुख्य आधार है।

५. प्रथम दोनों वर्गों के नाटकों का विस्तृत बालोचनात्मक अध्ययन परिशिष्ट में दिया गया है। प्रस्तुत शोधप्रबन्ध की विषय-सीमाओं का विस्तार -मय से यहाँ केवल हिन्दी नाटकों का अध्ययन ही अभीष्ट प्रतीत होता है।

६. हिन्दी नाटकों का आरम्भ कब से हुआ? ये कौन सी परिस्थितियाँ थीं, जो बालोच्य रंगमंच पर इस परिवर्तन के लिए उत्तरदायी हैं? आदि प्रश्नों का समाधान भाषा सम्बन्धी अध्याय में दिया गया है। अतः उसका यहाँ पुनर्विचन केवल क्लैवर की वृद्धि होगी। प्रस्तुत अध्याय हिन्दी नाटक एवं नाटककारों के विवेचनात्मक अध्ययन से सम्बन्धित है, जो दो मार्गों में प्रस्तुत किया गया है। प्रथम प्रकरण में बालोच्य व्यावसायिक रंगमंच से प्रत्यक्षतः सम्बन्धित कृतियों का विवेचन है। किन्तु द्वितीय प्रकरण के प्रतिपाद्य में नाटक हैं, जो प्रत्यक्ष रूप से व्यावसायिक रंगमंच से सम्बन्धित न होकर भी उसी के जीवन में प्रभाव में प्रणीत किए गए हैं।

प्रकरण--१

विनायक प्रसाद 'तालिब' बनारसी (१८५५-१९२२)

७. रंगमंच के अन्य साधकों को जन्म देने में बनारस की भूमि सदा से वैभव-मण्डित रही है। इसके साहित्यिक वातावरण ने अनेक कलाकार और साहित्यकार समाज को अर्पित किए। रवींद्र और विनायक प्रसाद 'तालिब' इस पवित्र भूमि की ही एक मेंट हैं, जिन्होंने सन् १८५५ में जन्म लेकर अपनी साधना से रंगमंच को सम्पन्न बनाने की अथक चेष्टाएं कीं। आपका सम्बन्ध मुख्यरूपेण सुरेश^{जी} मेरवान जी वाली बाला की 'विक्टोरिया' अथवा 'वाली बाला नाटक मण्डली' से रहा। यहां सन् १८८५-८६ (जब कि 'विक्टोरिया नाटक मण्डली' कोलोनियल स्क्रीवीज़न, लन्दन में अपने नाट्य-प्रयोगों और वहां मिलने वाली वार्षिक हानि के साथ पुनः बम्बई लौट आई थी) में नियुक्त होकर सन् १९१३ तक आपने रंगमंच के लिए अपनी अनेक हिन्दी-उर्दू कृतियों का संगठन किया। किन्तु सन् १९१३ में कम्पनी-मालिक वालीबाला की मृत्यु के साथ ही 'तालिब' की कलम का प्रवाह सदैव के लिए सूख गया। होरमस जी तांतारा (कम्पनी के संचालक - वालीबाला के पश्चात्) के वाग्रह पर भी कम्पनी को आप आगे और रचनारं न दे सके। वालीबाला से पूर्व 'तालिब' ने करसजी पालन जी सटाऊ के लिए भी कुछ रचनारं तैयार की थीं।

८. वालीबाला की मृत्यु के साथ अपने नाटकीय जीवन का अध्याय समाप्त होने पर विनायक प्रसाद वैकटेश्वर पत्र की सेवा में रत हो गए। यहां कार्य करते हुए सन् १९२२ में आपने विरशान्ति प्राप्त की। आपकी निम्न-लिखित रचनारं प्राप्त हैं--

'सत्य हरिश्चन्द्र'

९. कोलोनियल स्क्रीवीज़न, लन्दन में मिलने वाली वार्षिक हानि से छुट्ठ वालीबाला एक ऐसे नाटक की खोज में आसुर थे जो कम्पनी की वर्तमान व्यवस्था को कम से कम पूर्ववत् कायम करने में सहायक हो सके। विनायकप्रसाद

'तालिब' की अब तक की सभी रचनाएं कम्पनी-मालिक की रुचि से प्रणीत थीं । किन्तु 'सत्य हरिश्चन्द्र' का व्यवधानों से दूर लेखक का अपना स्वतन्त्र प्रयास था, जो कृतिकार की अमर निधि के रूप में उसके पास सुरक्षित था । अमर वस्तुता से कम्पनी को उबारने की जोक नई योजनाओं और नए नाट्य-प्रयोगों की सोच में व्यस्त बालीवाला का 'तालिब' (विक्टोरिया कम्पनी के नाट्य-लेखक) की इस अद्भुत रचना पर ध्यान गया । अपनी मनस्तुष्टि के लिए मित्रों व हिन्दू धर्म के कर्णधारपण्डितों और ब्राह्मणों से इस कृति की समीक्षा लेकर उन्होंने हिन्दू जनता की भांग पर उन्हीं के धार्मिक भावनाओं से जोत-प्रोत यह करुणा रस पूरित पौराणिक नाटक अमिनीत किया । बालीवाला का यह प्रयास सर्वप्रथम १८६२ में 'नोबेल्टी थियेटर, बम्बई ' में साकार हुआ, जिसमें निम्न कलाकारों ने भाग लिया- हरिश्चन्द्र-- होसस जी तांतरा, नटारामैरवान जी पाकसल, किन्तु दर्शकों के आग्रह पर बाद में यह पार्ट बालीवाला ने किया, तारामती-- अमृतसर की मिस हुन्दा जी निश्चित समय के लिए छुलाई गई थीं, अतः उनके बाद यह स्त्री भूमिका मैरवान जी मैहता ने निभाही, विश्वामित्र --बहराम जी तांतरा, राजकुमार -- मोहन जी बागे मास्टर मोहन के रूप में स्याति प्राप्त हुए, अग्निसेन --बरजोर, कालका बहन- बनजीमाई मिस्त्री, मंगल मित्र-- बनजी शाह कंजीरबाग आदि आदि ।

१०. हरिश्चन्द्र की सत्यता दशनि वाले इस पौराणिक नाटक में परवर्ती रंगमंचीय कृतियों के समस्त सौन्दर्य का अभाव है, किन्तु उस समय के नाट्य वातावरण को देखते हुए इसे अतुल्य भी नहीं कहा जा सकता । पौराणिक सत्य की रक्षा के साथ कथानक का समुचित संगठन करते हुए चरित्रों को उभारा गया है । हरिश्चन्द्र की आपदाओं को धनीभूत बनाने में विश्वामित्र के शिष्य नटाराम को उनके पीछे लगाकर नाटककार ने जहां चरित्र की महानता और वादर्थ को गहरा रंग दिया है, वहां मम्पीरता के साथ ही नटाराम के द्वारा हास्य सृष्टि भी की है । परम्परा के अनुसार रंगमंच में कोई स्वतन्त्र हास्य-कथा न रखकर सत्य कथा में हास्य की यह योजना नाटककार का प्रामाणिक प्रयास है ।

१- श्रीमती विद्यावती 'नट' -- 'हिन्दी रंगमंच और नारायण प्रसाद 'केताब'

शोधग्रन्थ- १९६०, पृ० ११३-१४

११. मिड़ारू प्रकृति नारद का विश्वामित्र के आगे वशिष्ठ के शिष्य हरिश्चन्द्र की सत्य और न्यायप्रियता की प्रशंसा, विश्वामित्र द्वारा परीक्षा, जिसमें सफल होने वाले हरिश्चन्द्र के जीवन में आने वाली आपदाएँ ही नाटक की सम्पूर्ण कथावस्तु है, जिसके नाटकीकरण की नाटककार ने पूर्ण चेष्टा की है। किन्तु मार्मिक प्रसंगों को पहचान कर भी वह उनका सम्यक् अंकन नहीं कर पाया। तारामती का कालकूट के हाथ बिकने पर पति-वियोग की घड़ी में यह कथन-- 'प्राणनाथ ! विदा होती हूँ। हाय न जाना था कि जीते जी कदम छोड़ जाना पड़ेगा ? न जाना था जान तन में रहते हुए छुदाई का वियोग उठाना पड़ेगा ? नसीब में होगा तो यह कदम फिर देखूंगी नहीं तो दर्शन की प्यासी मरूंगी' व इसी प्रकार पुत्र रोहिताश्व की मृत्यु पर विलाप बरफ़ इस बात के उदाहरण हैं। पौराणिक रचना होते हुए भी नाटक उर्दू प्रधान है। लेकिन इसके ठीक उल्टावारी 'तालिब' से अधिक उस समय के रंगमंच की उर्दू भाषा है, जिससे स्कदम से अलग हटना व्यापारिक मनोवृत्ति वाले कम्पनी मालिकों के लिए असम्भव था।

१२. कथा अवोध्या, काशी, गोमती का किनारा, शमशान घाट आदि कई स्थलों पर चलती है। गानों के साथ ही पद्यात्मक संवादों की बहुलता है जो कहीं-कहाँ काफी लम्बे हैं। पौराणिक कृति होने के कारण अलौकिकता और समत्कारिता का पर्याप्त विधान है।

१३. कथात्मक दृष्टि से रचना केंसी भी हो, किन्तु सर्वप्रियता की दृष्टि से यदि इसे 'तालिब' की कीर्ति का आधार स्तम्भ कहा जाए तो अत्युक्ति न होगी। 'तालिब' की इस पौराणिक कृति को जितनी लोकप्रियता प्राप्त हुई, ऐसी कम ही कृतियों का उपलब्ध होती है। सन् १८६२ में अपने प्रथम अभिनय से सन् १९१६ तक लगातार खिले वाले नाटक के सम्बन्ध में अनेक बार इसका अभिनय देखने वाले एक पारसी राजा का यह मन्तव्य -- 'पुराने उर्दू और हिन्दी नाटकों में 'हरिश्चन्द्र' सर्वोत्तम नाटक के रूप में अपना रैकांड रखता है। यह नाटक

चार हजार से भी अधिक बार अभिनीत किया गया और लगातार दर्शकों का ध्यान आकर्षित करता रहा^१। बहुत महत्वपूर्ण है। सन् १९११ में किंग बार्ज पंचम के राज्याभिषेक पर कम्पनी ने अपने इसी लोकप्रिय नाटक का अभिनय किया। नाटक की सफलता का इसी से अनुमान लगाया जा सकता है कि इससे प्राप्त होने वाले धन ने न केवल कम्पनी की लगभगती अर्थ-व्यवस्था को सुदृढ़ किया, बल्कि सन् १९०६ में 'बालीवाला थियेटर' के निर्माण का^२ स्कमात्र उपकरण बना।

१४. 'सत्य हरिश्चन्द्र' के अतिरिक्त 'रामायण', 'कनकतारा', 'मर्तुहरि', 'महाराजा गोपीचन्द्र', 'नल दमयन्ती', 'रामलीला', 'शकुन्तला' आदि अनेक हिन्दी नाटक उपलब्ध होते हैं, जिनमें हिन्दी के साथ ही उर्दू का भी पर्याप्त मिश्रण है, बल्कि उर्दू का ही आधिक्य है। प्रेमचन्द का यह मन्तव्य—'मला तो हो सुंसी विनायक प्रसाद 'तालिब' बनारसी का कि, उन्होंने उन दिनों की विख्यात 'बालीवाला थियेटरिया कम्पनी' को 'हरिश्चन्द्र', 'रामायण', 'कनकतारा', 'मर्तुहरि' आदि हिन्दी के द्रामे सबसे पहले लिखकर दिए और लिखाए। इस सुखी के साथ उन्होंने इन नाटकों में हिन्दी की थी कि उर्दू-हिन्दी के सम्मिश्रण में हिन्दी की^३ चा^३ का आनन्द भी नाटक-प्रेमी जनता को प्राप्त हुआ और नाटक भी पास हो गए^२। 'तालिब' के नाटकों का सही रूप प्रस्तुत करता है। वस्तुतः ये रचनाएं 'हिन्दी-उर्दू' प्रधान न होकर 'उर्दू-हिन्दी' प्रधान अधिक हैं^३। इसका कारण है— उस समय के उर्दू नाटकों का रंगमंच पर स्कमात्र अधिकार। वार्षिक हानि के मय से कम्पनी-मालिक हिन्दी के प्रयोग में हिचकिचाते थे और उनका यह मय ही नाट्य-लेखकों को हिन्दू पौराणिक वार्षिक कथाओं को लेकर चलने वाली कृत्तियों को भी बार बार उर्दू के रंग में^४ डुबाने के लिए बाध्य कर देता था।

१- श्रीमती विद्यावती नम्र—हिन्दी रंगमंच और नारायणप्रसाद 'केताब'—

सौमप्रबन्ध, १९६७, पृ० १११।

२- 'हिन्दी रंगमंच' (लेख) माधुरी, वर्ष ८, संख्या ६।

३- सैठ सुरेश्वर जी बालीवाला ने हिन्दुओं की श्रेष्ठ कथा रामायण का नाटक स्वर्गीय विनायकप्रसाद 'तालिब' से लिखाकर स्टेज किया था। उर्दू में यह सावधानी कर ली थी कि दर्शकों को यह ध्यान नहीं जाने दिया कि इन हिन्दी या हिन्दुओं का नाटक कैसे रहे हैं।... वह समय ही स्था था कि हिन्दी को रंगभूमि में रंग बनाने की वाञ्छा ही न थी।

—नारायणप्रसाद 'केताब चरित्र', पृ० १०५

१५. उपर्युक्त रचनाओं के अतिरिक्त डा० अब्दुल कलीम^१ नामी ने 'तालिब' के लैली निहार उर्फ खूबी तकदीर' (१८८४), 'फिसानए अजायब' (गाति नाट्य १८८४), 'चमन-ए-इश्क' (१८८४), 'निगाहे गफ़लत' (१८८८), 'दिलेर दिलशेर' (१८९०), 'संगीन बकरावली' (१९००), 'तिलस्माते बिराग़ उर्फ अलादीन' (१९०५), 'अली बाबा चालीस चोर' (१८९२), 'सजानए ग़ैब उर्फ चोर दरवाजा' (१८९२), 'तिलस्माते गुल' (१८९२), 'करिश्मए कुदरत उर्फ अपनी या पराई' (१८९२), 'विक्रम विकास यानि सात अन्ये' (१९११), 'इन्दर समा' आदि उर्दू नाटकों का परिचय दिया है। स्लफिन्स्टन ड्रामेटिक क्लब में सन् १८८४ में अभिनीत होने वाला 'तालिब' का 'फिसानए अजायब' रौनक बनारसी के 'फसानए अजायब' से बहुत कुछ मिलता-जुलता है। स्लफिन्स्टन के उपरान्त यह नाटक कुछ रूपान्तरों के साथ विक्टोरिया नाटक कम्पनी में भी सिला। 'चमन ए इश्क' — 'बलिफ़ लैला', 'दिलेर दिलशेर' वनपतराय के 'दिलेर दिलशेर' से, 'गोपीचन्द' खान साहब 'आराम' के इसी नाम के नाटक से तथा संगीत बकरावली व 'आशिक का खून' रौनक बनारसी के नाटकों के आधार पर सामान्य परिवर्तनों और रूपान्तरों के साथ संगठित किए गए हैं। तीन अंकी नाटक 'तिलस्माते गुल' (१८९०), 'ताक़ुल मलूक' और 'गुलबकावली' का किस्सा है^२। ये सभी नाटक 'विक्टोरिया नाटक कम्पनी' में अभिनीत हुए।

नारायण प्रसाद 'कैलाब'

'कैलाब' और नाटक --

१६. विषम आर्थिक परिस्थितियों से जूझने वाले 'कैलाब' के जीवन में नाटकीय रुचि का बीजारोपण उस समय से हुआ, जब कि पांच रुपये माहवार पर लाला देवी सहाय अग्रवाल के 'कंसरे हिन्द प्रेस' में छपाई का

१- डा० अब्दुल कलीम नामी-- बिबलियोग्राफिया उर्दू द्रामा भाग १, पृष्ठ १९६६
पृ० १०३।

२- ,, ,, -- 'उर्दू थियेटर' भाग २, प्र० १९६२, पृ० ११५

काम करते समय उन्हें ज़ादर साहब की थियेट्रिकल कम्पनी के लिए विज्ञापन
 हाफे का अवसर मिला । इसके फलस्वरूप मिलने वाले पासों तथा उक्त कम्पनी
 के नाट्य-लेखक श्री धनपतराय जी 'केस' की अनुपस्थिति में कम्पनी के मालिकान
 के आग्रह पर एक गीत लिखकर देने व उसके स्वर में 'हन्दर समा' जैसे मङ्गलीले
 नाट्य अभिनयों को देखने के अवसर मिले । वस्तुतः यह प्रथम नाटक 'हन्दर समा'
 ही था, जिसकी 'दिन की चुड़ैलों और रात की परियों' ने हमारे हृदय में
 अभिनय व नाट्य-रुचि का बीजारोपण किया । किन्तु रुचि को उभार कर
 एक कृतिकार के रूप में उन्हें इस क्षेत्र में लाने का श्रेय 'न्यू अल्फ्रेड थियेट्रिकल
 कम्पनी' के नाट्य-लेखक मुंशी सुराद अली खानवाँ और नष्टक उनके नाटक
 'सुर्खि ज़र निगार' को है । इस रचना से प्रेरित होकर 'केताब' भी एक कृतिकार
 के रूप में प्रस्थापित होने की दृष्टारं की । असफलताओं, सफलताओं के विप्लवों
 में घूमते हुए अन्ततः वे अपनी उद्देश्य प्राप्ति में सफल हुए ।

'केताब' और कृतियाँ

१७. हिन्दी के अधिकांश वालोचकों ने शेक्सपियर के 'कॉमेडी
 ऑफ़ एरर्स' (*Comedy of Errors*) के आधार पर रचित
 'गोरखबन्वा' को 'केताब' की प्रथम रचना माना है^२ । किन्तु वस्तु सत्य इसके
 विपरीत है । अपने आत्मचरित में लेखक ने अपनी प्रथम कृति 'हुस्नेफरंग' (१९०२)
 के सम्बन्ध में स्वीकार किया है कि 'यही द्रामा लिखने के क्रम से मेरा पहला
 द्रामा है और रंगमंच पर जाने से दूसरा^३ । 'रंगमंच पर जाने वाली उनकी पहली

१- 'मुंशी सुराद साहिब तो पहले बेहली से फिर दुनिया से चले गए, मगर
 द्रामा लिखने का हाँक मुझे दे गए ।' 'केताब' चरित्र, पृ० ५८ ।

२-(क) श्रीकृष्णदास— 'हमारी नाट्य रचना', प्र० सं० १९५५

(ख) पद्मराय चौधरी— 'हिन्दी नाटक उद्भव और विकास', दि० सं० १९५४, पृ० २६७

(ग) सोमनाथ शुक्ल— 'हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास', तु० सं० १९५१, पृ० ११७

३- नारायण प्रसाद 'केताब'— 'केताब' चरित्र, पृ० ५८

रचना 'कूटले नज़ीर' (१९०१) है। दिल्ली की नज़ीर नामक बैश्या के कूटल की सत्य घटना पर आधारित यह नाटक जमादार साहब की कम्पनी के रंगमंच पर १९०१ में सर्वप्रथम लाहौर में अभिनीत हुआ।

१८. सन् १९०१ से १९४५ तक के अपने लम्बे नाटकीय कार्यकाल में 'कैलाश' ने अब्राहिम करीम, अब्दुरहीम साहिब, रहोमबरख और हसन तह्यब के निर्देशन में संचालित होने वाली जमादार साहब की 'मागीदारी' अथवा 'पारसी नाटक मण्डली', काबसजी पालन जी सटाऊ और जहाँगीर जी पालन जी सटाऊ की 'अल्फ्रेड नाटक मण्डली' तथा मैडन थियेटर्स के लिए लगभग सत्तरों नाटकों की रचना की जो उपर्युक्त कम्पनियों के रंगमंच पर समय-समय पर अभिनीत हुए।

१९. 'कूटले नज़ीर' (१९०१), 'हुस्नै फारंग' (१९०२), 'कृष्णावतार' (१९०२) तथा 'मयूरध्वज' (१९०३) में जमादार साहब की थियेट्रिकल कम्पनी द्वारा, 'कसौटी' (१९०३), 'मीठा ज़हर' (१९०५), 'ज़हरी साँप' (२७ जून १९०६), 'फर्रुख नज़र' (१९०७), 'बहम का पुतला' (१९०७-८), 'अमृत' (२६ अप्रैल १९०८), पारसी नाटक मण्डली द्वारा, 'तीखा शिखर उर्फ हस्तिकाम' (१२ अगस्त १९११), 'गौरसबन्धा' (३१ जून १९१२), 'महाभारत' (२६ जनवरी १९१३), 'रामायण' सन् (१९१५) काबसजी सटाऊ की 'अल्फ्रेड कम्पनी' द्वारा, तथा 'पत्नी प्रताप' सन् १९१६ की जहाँगीर जी सटाऊ द्वारा संचालित 'अल्फ्रेड कम्पनी' द्वारा, 'कृष्ण सुवामा' (सन् १९२०) 'सैत की शराब' (१९२०), 'मणिस जन्म' (१६ अगस्त सन् १९२८) 'कुमारी किन्नरी अर्थात् मदर इण्डिया' (दिसम्बर सन् १९२८), 'सीता बनवास' (६ मई १९२६) 'समाज' (सितम्बर १९२६) को मैडन के अधिकार में अधिकृत अल्फ्रेड कम्पनी, कलकत्ता द्वारा अभिनीत हुए। इनके अतिरिक्त 'हमारी मूल' सन् १९३७ की 'दी पारसी कारोनेशन थियेट्र कलकत्ता' में व अन्तिम नाटक 'शकुन्तला' ६ मार्च सन् १९४५ को रॉयल बापिरा हाउस बम्बई में अभिनीत हुए। 'अली बाबा' और 'फुट का फुट' ये दो अन्य नाटक और उपलब्ध होते हैं जिनका निर्माण रंगमंच के लिए ही हुआ था किन्तु वे किस कम्पनी में लिये, और उनकी अभिनय-तिथि क्या थी, यह बात बात नहीं। अपने मित्र व 'अल्फ्रेड नाटक कम्पनी' के डायरेक्टर जी अबुल कैसम नायक के शेक्सपियर के नाटकों में अत्यधिक रुचि के बावजूद वे प्रेरित होकर 'कैलाश' जी ने शेक्सपियर के नाटकों के अनुवाद प्रकाशित करके

जनता को उन कृतियों से परिचित कराने व उनमें नाट्य-रुचि उत्पन्न करने के लिए देहली से 'शेक्सपियर' नामक एक पत्र भी निकाला जिसमें ऐसे कई अनुवाद प्रकाशित हुए। 'एज यू लाइक इट' (As You Like It) या 'जैसा तुम चाहो' का निर्माण किसी रंगमंच के लिए नहीं, बल्कि इस पत्रिका के लिए ही हुआ था।

२०. 'बैतान' की इन हिन्दी-उर्दू दोनों प्रकार की कृतियों के विवरण से स्पष्ट है कि उनके हिन्दी नाटक कावस जी पालन जी व जहांगीर जी पालन जी खटाऊ (इनकी अधीनता में कैमल एक नाटक सिला) की 'वल्फ्रेड' नाटक कम्पनी बम्बई तथा अधिकांश में मेहन थियेटर्स, कलकत्ता द्वारा 'महामारत' से अर्थात् २६ जनवरी १९१३ से मार्च १९४५ तक क्रमशः अभिनीत हुए। उर्दू नाटकों की सापेक्षता में 'बैतान' की पौराणिक, सामाजिक हिन्दी रचनाओं ने अधिक सफलता प्राप्त की।

महामारत (२६ जनवरी १९१३)

२१. 'महामारत' 'बैतान' का प्रथम हिन्दी नाटक है। युधिष्ठिर के राजसूय यज्ञ में अतिथि के रूप में आए कौरवों का पाण्डवों के ऐश्वर्य तथा द्रौपदी के इस उपहास--

'चकाचौंध से मगन की भिगड़ गया सब तौर,
उन्हे की बीठाप है, घूमे क्यों कर ठौर।'

से जुड़कर उन्हें इस कुतूहल सम्पत्ति से वंचित करने के लिए दुर्योधन व शकुनि द्वारा जुए के षड्यन्त्र की योजना, पाण्डवों की पराजय, द्रौपदी का चीर-हरण, १२ वर्ष के वनवास और एक वर्ष के कलाववास के पश्चात् राज्यप्राप्ति के लिए युद्ध, द्रौपदी का भीष्म पितामह से अर्जुन सीमांत्य का आशीर्वाद लेना-नाटक की यह मुख्य कथावस्तु मानवस तथा पशुसुराज से ली गयी है। 'बैतान - चकार' (जिसकी कथा मक्तमाल से ली गई है) जैसा 'मन्वानाई' व पातितुत्य धर्म के उद्देश्य की परिपूरक 'सती गौपा' की उपकार नाटक में संयुक्त हैं। कोई स्वतन्त्र हास्य कथा नहीं है, जैसा कि उस समय की नाट्य प्रथा थी। बल्कि एक क्रम बाने बढ़कर 'बैतान' जी ने मुख्य कथानक में ही कई शिष्टों से हास्य सृष्टि की है।

१- अंक १, पृष्ठ १, पृष्ठ ११

२२. महामारतीय कथा पर आधारित सत्रह दृश्यों वाला यह तीन अंकी नाटक २६ जनवरी १९१३ को सर्वप्रथम संगम थियेटर दिल्ली में अभिनीत हुआ, जिसमें निम्न कलाकारों ने कार्य किया -- कावसजी पालन जी सटाऊ-- दुयौधिन, मंचेरशा हापगर-- धृतराष्ट्र, अल्लाजी-- मीन पितामह, महबूब सां-- द्रोणाचार्य, मुंशी हश्मत अली-- दुःशासन, कैकी रंजना-- प्रातकामी, जहांगीर जी सटाऊ-- विकर्ष, अता मोहम्मद-युधिष्ठिर, जौवा सिंह--मीम, जाफर सां-- राजा विराट, माधवलाल-- बैता का लड़का, ऐदलजी हैची--नन्दा नाई, मास्टर मगवानदास-- द्रौपदी, मिस सांवरिया-- सत्यमामा, मिस नन्हीजान-- भानुमति, अशरफ सां-- साधु १, नामा जूनी-- साधु २ आदि। सन् १९३० में मैडन थियेटर ने प्रस्तुत नाटक का चित्रपट तैयार किया।

२३. 'बैताब' का यह प्रथम हिन्दी नाटक पूर्णतः दोषरहित नहीं है। परम्परानुसार ही विपुल पद्य प्रयोग है। प्रत्येक पात्र गद्य के साथ पद्य में बातलाप करता है। अन्धालोका तथा ओक नीत हैं। भाषा भी इतनी मंची हुई नहीं है, जितनी परवर्ती रचनाओं में है। घटाघोष में मीन को छोड़कर जिसकी जोड़ी प्रकृति और व्यंग्यता विभिन्न घटनाओं के माध्यम से पूर्णता के साथ सामने बाई है, अधिकतर चरित्र उपर नहीं सके हैं। फिर भी उस समय के नाटकीय वातावरण को देखते हुए सुरुचि सम्पन्नता और हिन्दी नाटकों की परम्परा के सूत्रपात में योगदान के कारण ऐतिहासिक दृष्टि से नाटक का अपना महत्वपूर्ण स्थान है। अपने इन्हीं गुणों के कारण रचना पर्याप्त लोकप्रिय हुई। विद्वानों ने इसे 'नवयुग प्रवेशक, क्रान्तिकारक, हिन्दू इतिहास प्रदर्शक, पौत्रता पूर्वक मनोरंजक' आदि सम्मानपूर्ण उपाधियाँ से नौरवान्वित किया है। बाबू स्वामसुन्दर दास ने 'साहित्यलोचन' में 'बैताब' के इस सराहनीय उपयोग की मूरि - मूरि प्रशंसा की है। यह लोकप्रियता यहाँ तक थी कि चले हुए सैल में ही दूसरे सैल के लिए

१- नारायण प्रसाद 'बैताब' -- 'बैताब' चरित्र, पृ० १०८

२- 'इस सम्पन्न में दिल्ली के पण्डित नारायण प्रसाद 'बैताब' का उपयोग परम प्रशंसनीय है, जिन्होंने पहले-पहल 'महामारत' नाटक की रचना करके और एक पारसी कम्पनी की रंगशाला में उसका अभिनय कराके लोगों का ध्यान सुरुचि-पूर्ण नाटकों की ओर से हटाया और उन्हें सुरुचिपूर्ण हिन्दी नाटकों की ओर प्रवृत्त किया।' -- 'साहित्यलोचन', पृ० २२७

सीट सुरक्षित हो जाती थी। यही नहीं, मैरठ, सहारनपुर, मुरादाबाद, जलौगढ़, जागरा जैसे दूर-दूर स्थानों से भी पत्रों और तारों द्वारा सीट रोकी जाने लगीं।

२४. प्रस्तुत नाटक के सम्बन्ध में आलोचकों की ये धारणाएं वस्तु सत्य से दूर नहीं हैं --

१- उसने स्टेज का तस्ता पलट दिया।

२- नाटकीय दुनिया में क्रान्ति को जन्म दिया।

३- उर्दू नाटकों को स्टेज लाठी करने का नोटिस दे दिया।

४- हिन्दी के प्रचार में लासी मदद दी।

२५. नाटक की अमूर्तपूर्व सफलता में प्रेरित होकर न केवल 'बैताब' ने आगे अपनी हिन्दी रचनाएँ प्रस्तुत कीं वरन् अन्य लोक नाटककारों ने उर्दू का चौला फेंक कर अपनी कृतियों को हिन्दी का परिधान पहनाने की चेष्टा की।

'पत्नी प्रताप' का विषय सती कुसुमा' (१९१६)

२६. 'रामायण' नाटक के पश्चात् ब्रिटिश थियेट्रिकल कम्पनी के बम्बई से लाहौर चली गई जहाँ बुधवार, १६ अगस्त सन् १९१६ को कम्पनी मालिक कावसजी पालन जी सटाऊ का पथरी के ऑपरेशन में देहान्त हो गया। उनकी मृत्यु के पश्चात् होकर 'बैताब' ने कम्पनी से अपने मास्टर-लेसक का सम्बन्ध विच्छिन्न कर लिया और मुल्तानशहर में ग्राहीण जीवन व्यतीत करने लगे। किन्तु तीन वर्ष पश्चात् कावसजी के पुत्र (जो कम्पनी संभालित कर रहे थे) जहाँगीर जी सटाऊ के आग्रह पर ५०० रुपये मासिक पर पुनः कम्पनी में अम्मिनिस्टर हुआ। इस एक नाटक 'पत्नी-प्रताप' का वह कलकत्ते में अपना पौराणिक नाटक 'पत्नी प्रताप' लिखा जो सन् १९१६ में अम्मिनीत हुआ। इस एक नाटक के उपरान्त ही सटाऊ की कुछ बुरी बावर्गी के कारण कम्पनी मैडन थियेटर्स के हाथ बिक गई।

१- नारायण प्रसाद 'बैताब' -- 'बैताब' चरित्र, पृ० ११४

२०. प्रस्तुत नाटक के द्वारा 'बैताब' ने उस समय के रोमाण्टिक और वल्लोल नाटकों के स्थान पर नारी के समस्त रूपों में से उसके पत्नीत्व रूप की वरिष्ठता सिद्ध करके पातिव्रत्य धर्म के महात्म्य को प्रस्तुत किया है। सती अनुसूया के सतीत्व बल के चमत्कारिक प्रभावों के अतिरिक्त योग मक्ति के द्वारा स्वर्ग में पहुँचकर पत्नीत्व के अभाव में वहाँ से तिरस्कृत होकर अन्ये गोपाल की पत्नी बनकर अपने पत्नी कर्तव्यों की पूर्ति तथा पातिव्रत्य धर्म के बल पर माण्डव्य ऋषि का तैज हरण, उनके आप के लण्डनार्थ सूर्योदय को रोकना, अनुसूया का राजा-पूजा के आग्रह पर सूर्योदय के साथ ही गोपाल को नेत्रों सहित पुनर्जीवन देना आदि की कथा उनके इसी उद्देश्य की परिपूरक है। कथा का चयन नाटककार ने विभिन्न पुराणों से किया है। सती अनुसूया और दशार्थ कन्ये की कथा शिवपुराण, कैलाश संहिता, भागवत तथा महामारत से, रेवा व गोपाल गुप्त की कथा गरुड पुराण १५-१४२, मार्कण्डेय पुराण १६, १४, ८८ स्कन्द पुराण ५, ३, १६६, १०२, पद्मपुराण का सृष्टि लण्ड तथा कैलिक पुराण से, माण्डव्य ऋषि और उनके चेलों तथा कौत्वाल की कथा गरुड पुराण १-१४२, पद्म - उत्तरालण्ड-५१, स्कन्द ६-१३०, ५-३, १६६-१०२ से ली गई है।

२८. नाटक का रूप काफी विस्तृत है। मूल कथा अधिक लम्बी नहीं, किन्तु हास्यकथा जिसका मूल से कोई सम्बन्ध नहीं ^{है} जो उलझी हुई और अस्पष्ट है। संगीत बहुलता है। कुछ स्थलों पर तो ये दो-दो पृष्ठों तक के हैं। पद्यात्मक संवाद की काफी दूर चर्च तक चले हैं। स्थान के एकीकरण का अभाव है। पौराणिक कृति होने के कारण नाटककार को अलौकिक दृष्टियों की योजना के पर्याप्त अवसर मिले हैं।

कृष्ण सुवामा (१९२०) —

२६. मन्त्रि रस पुनी इस नाटक को पूर्व नाटकों के समान ही मैन थियेटर के आधिपत्य में ब्रिटेन थियेट्रिकल कम्पनी ने सन् १९२० में कलकत्ता में सर्वप्रथम अभिनीत किया। नाटक ने अत्यधिक लोकप्रियता प्राप्त की। पंजाब, उत्तरप्रदेश बम्बई आदि स्थानों में शिक्कों के लिए दोपहर के समय इसके प्रदर्शन हुए। सन् १९६३ में आकाशवाणी बम्बई से भी इसका प्रसारण किया गया। 'देशीय नाटक'

समाज, बम्बई, प्राणशंकर आचार्य की कम्पनी ने ह्दीर में व अन्य अर्य अनेक कम्पनियों ने प्रस्तुत नाटक को और कानूनी रूप में अभिनीत किया ।

३०. माग लेने वाले कलाकार थे-- मा० लीलाधर-दुर्वै, मा० अम्बा-लाल --कृष्ण, मा० निसार-- शारदा, मा० गोपालदास-- केवड़क, मा० गामा-- सुदामा आदि ।

३१. धार्मिक भावों से युक्त प्रस्तुत नाटक कृष्ण-सुदामा के मित्रत्व के साथ ही कर्मानुसार फल का प्रतिपादक है । सुदामा का दुपचाप चने खाना, फलतः कंगाली और दुर्वै का प्रकोप व कृष्ण की मित्र को इस निर्धनता से उबारने की उत्सर्धता वस्तुतः इस कर्म-फल के प्रभाव को दर्शाने वाली है । प्रथमांक में संदीपनि गुरु के आश्रम में कृष्ण का ब्रह्मत्व, गुरु-शिष्य के आदर्श, सुदामा की अन्य गुरु-भक्ति के साथ कंगाली का निम्न-वर्ण व द्वितीयांक में दुर्वै और उदारता के संघर्ष को प्रस्तुत किया गया है, जिसकी परीक्षा की कसौटी सुदामा का जीवन काया ^{जगत्} जलन है । नाटककार ने इस संघर्ष व उसके संभावितों में फंसे सुदामा के गृहस्थ जीवन का धार्मिक अंकन किया है । तृतीयांक में पत्नी शारदा के आग्रह पर सुदामा का मित्र कृष्ण के यहां प्रस्थान, मित्र-मिलन में अन्य प्रेम का प्रवाह व कृष्ण का अप्रत्यक्ष रूप में अतुल सम्पदा का दान (क्योंकि कर्म माला का एक (चने का) दाना अवशिष्ट था उसके प्रभाव के कारण अप्रत्यक्ष विधि से दान), वैभव के कारण पत्नी के प्रति रुका, कृष्ण द्वारा समाधान बाद कथासूत्रों का संयोजन किया गया है । नाटककार ने भक्ति और मित्रता के आदर्श के अतिरिक्त कथानों की कथा द्वारा कृष्णों के सदाचरण का अनुपम आदर्श रखा है। स्वामी उज्ज्वलानन्द, चौधरी दुल्लुल सिंह और केवड़क के द्वारा जहां नाटककार ने हास्य की सृष्टि की है, आज के पाण्डित्य पर व्यंग्य प्रहार किया है, वहां केवड़क के द्वारा निराकार ब्रह्म सम्बन्धी गम्भीर दार्शनिक मत की अत्यन्त सहज सुगम रीति से प्रस्तुत किया है ।

 १- 'कोई रास्ता नहीं है कर्म करके फल न पाने का
 कि इस सार में रहता है हिसाब एक एक दाने का ।
 सुदामा भक्त भी है मित्र भी है और सहपाठी भी
 मार नावा नहीं है कोई लोके को मिटाने का ।'

अंक २, दृश्य ६, पृ० ८३

३२. आधिकारिक कथा मागवत, १०-००-७, ३-३-२, १० ४५-३१ से तथा महाभारत के समापर्व व नरौत्तमदास कृत सुदामा चरित्र से ली गई है। हास्यकथा उत्पाद्य है।

३३. नाटक का गठन सुन्दर है। हास्य भूल से अनुस्यूत, संयुक्त व चुटीला है। नाटककार ने सुदामा के चरित्र को उभारने के लिए परिस्थितियों का निर्माण भली भाँति किया है। स्क के बाद स्क घनाभूत होती हुई वापदायें भले ही दुर्दैव की योजना के कारण इतना प्रभावपूर्ण न हो पाई हों, किन्तु चरित्र के विकास में उनसे पूर्ण सहयोग मिला है।

रामायण (१६१५)

३४. 'महाभारत' के पश्चात् 'केताब' द्वारा प्रस्तुत हिन्दुओं के इस धार्मिक नाट्य ग्रन्थ को कावसजी खटाऊ ने सन् १६१५ में जल्फ्रेड कम्पनी द्वारा अभिनित किया। सन् १६३५ तक भारत के विभिन्न प्रान्तों में इसके प्रस्तुतिकरण हुए। नाटक में माग लेने वाले मुख्य कलाकार थे, मवेशा बापगर--राम, जान्नाथ-राम, गौहर--सीता, सांवरिया--सीता (अभिनय में परिवर्तन के कारण) कावसजी खटाऊ--दशरथ आदि।

३५. 'केताब' का प्रस्तुत धार्मिक नाटक सम्पूर्ण रामायणीय कथा का नाटकीकरण है, जिसमें छोटे-बड़े सभी प्रसंगों को प्रस्तुत करने की चेष्टा की गई है। इसी कारण न केवल नाटक की क्लेवर वृद्धि हुई है, वरन् कथा की काफी शीघ्र गति से चलती है। जनक वाटिका में सीता के साथ रुखियों की झड़झड़, शबरी के प्रकरण में पम्पासुर तालाब के सूँझ जाने का सम्बन्ध साधुओं की अस्पृश्य भावना, कटी हुई धुआँ द्वारा मौत का ब्यौरा देना आदि प्रसंगों को तूल देने व इतनी विस्तृत कथा को समाहित करने के कारण यह स्थिति उत्पन्न होना स्वाभाविक ही था। नाटक तीन अंकी है। प्रथम में ६, द्वितीय में १३ व तृतीय में ६ प्रवक्ता हैं। राधाजी के बल्वाचार से दुःख पुण्डरी और देवताओं की प्रार्थना पर जगन्निधि का राम के रूप में अवतार, दुःखध्वज कृष्ण की ज्ञात कन्या वैदवती का अपने रूप पर सुख रावण द्वारा जो स्पर्श की अग्नि-दाह में जल कर उसे सीता के रूप में जन्म लेकर अपने जमान का बदला लेने का आप देना, विश्वामित्र

का दशरथ से राम को मांगना, यज्ञ-पुर्ति पर राम का जनकपुरी में आगमन, वनवास, मरुत-आगमन, चित्रकूट समा ^{रवा} सुपुर्ण की नाक कटना, रावण के मय से मारीचि का स्वर्ण मृग बनना व रावण द्वारा सीता का हरण, शबरी की भाक्ति व साधुओं का जलम् व मिथ्याभिमान का खण्डन, हनुमान का लंकागमन, रावण से विवाद, लंका दहन द्वितीय अंक में, युद्ध व सीता से मिलन तक की कथा तृतीय अंक की कथावस्तु का निर्माण करता है।

३६. क्या में कोई नवीनता नहीं है। नाटककार ने उसको ³⁴ सही रूप में प्रस्तुत किया है जिस रूप में रामायण में उपलब्ध है। यह सत्य है कि नाटककार वह मार्मिकता व संप्राणता नहीं ला पाया जो रामायण में है, किन्तु महत्त्वपूर्ण यह है कि नाटककार ने कहां भी संस्कृति के विरुद्ध जाकर उसको निम्न स्तर पर नहीं उतारा है। मार्मिक प्रसंग मले ही अधिक मार्मिक न हो पाए हैं, किन्तु चरित्र गांभीर्य की पूर्णतः रक्षा की गई है। कोई स्वतन्त्र हास्य कथा नहीं है। रावण के गई हरण के प्रसंग द्वारा ही उसकी पुर्ति की गई है।

३७. प्रथम व तृतीय अंक की अपेक्षा दूसरे अंक में क्या अधिक तीव्र गति से आगे बढ़े हैं, क्योंकि विस्तृत कथासूत्र इसी अंक में समेटे गए हैं। क्या का आधार मुख्य वात्सल्य कि रामायण है। रामचरित मानस, काक्ताली वादि से भी पर्याप्त सहायता ली गई है।

३८. पद्य और गीतों की बहुलता के साथ ही दृश्य दृश्यान्तरों व चमत्कारिक दृश्यावली की भी बहुलता है। क्या संगठन, चरित्र-चित्रण और साहित्यिकता की दृष्टि से नाटक सुन्दर है।

गणेश जन्म (१६ अस्त, १९२८)

३९. सन् १९२० में 'कृष्ण सुदामा' और 'लैस की शरात' (स्कांकी) नाटक के अभिनयोपरान्त 'केताव' ने मैडन थियेटर्स से अपने नाटककार के सम्बन्धों को तोड़ लिया और स्वर-उभर के साधनों से जीवनयापन करने लगे।

किन्तु तंगदस्ती^१ और पुत्री के विवाह ने उन्हें पुनः स्व सम्बन्धों के लिए बाध्य किया। अस्तु कम्पनी के लिए एक नए नाटक के निर्माण हेतु शान्त स्थान को खोज में हृषीकेश-माधवी भागीरथी के किनारे सुर्जवालों की धर्मशाला में पहुँचकर 'गणेश जन्म' नाटक का कलेवर सजाया।

४०. सती का विरही राम की परीक्षा हेतु सीता का रूप धारण करना, शिव के मन का द्वन्द्व, परिवर्तित भाव के परिणाम^२, सती का दया के मद्देना में मस्मोभूत होना (प्रथमांक तक), पार्वती के रूप में जन्म, तपस्या, सप्त रुचियों तथा शिव द्वारा सती का परीक्षा, शंकर-समाधि, कामदेव का मस्मोभूत होना और शिव-पार्वती विवाह की आधिकारिक कथा शिवपुराण, तुलसीकृत मानस व रुद्र संहिता आदि से, तथा प्रासंगिक कथाओं में कार्तिक जन्म, पदम०-- सृष्टि सप्त०-४४, मत्स्य पुराण-१६०, महाभारत--वनपर्व २-२१-६६, अनुशासन पर्व १३-१६ और शल्य पर्व ४५, ६४ से ला गई है। नारद अहं मंग की पौराणिक कथा के साथ ही सैठ उधारचन्द और साधु की उत्पाद्य हास्य कथा भी आयोजित की गई है।

४१. 'गणेश जन्म' नाटक की मूल कथा इसी नाम के अन्य नाटकों के समान है, किन्तु उसके प्रतिपादन का ढंग 'केताब' का अपना है। हास्य कथा के पात्र उधारचन्द के पुत्र कलराम के द्वारा कथा में कुछ नवीनता लाई गई है^३।

१- 'कलेजा चीरती है तुम्हें तुम्हें गुहा कंगाली।

कि है मुझे के दिल का दर्द, मुः चिकना सिक्का खाली।'

नारायण प्रसाद 'केताब'--'केताब' चरित्र, पृ० १२४

२- शिव--'पत्नी ही पति वक्त का करत नहीं सम्मान।

जा घर में मतभेद है, ताको उजड़ा जान ।। अंक १, दृश्य ३, पृ० १४

३- कलराम--'जाने दो मक्या शंकर। यह क्या तेरे मां बाप कौन हैं ?

शंकर -- मेरे मां बाप तुम।

कलराम-- मैं ?

शंकर -- हाँ

तुम्हीं ही मेरे हर रूप और आकार के कारण।

तुम्हीं ही हो पिता जो मेरे हर अवतार के कारण।

कलराम-- (हसकर) मैं पिता जो इतना छोटा और बड़ा इतना बड़ा ? नहीं, मैं मक्या यह तो बेजोड़ बात रहा... मैं छोटा हूँ बाप तो नहीं सज्जा अपना पैदा काळे।' अंक १, दृश्य ३, पृ० ३६

कथा गणेश-जन्म से सम्बन्धित है । कंजुस पिता की अल्पस्थिति में ब्राह्मणों की सेवा करने वाला कलराम सत्संग के प्रभाव से शंकर का भक्त हो जाता है । किन्तु मोलाभाला है, और मोलेपन में शिव के प्रति उसका यह कथन-- ' मैं छोटा हूँ , बाप तो नहीं सज्जा-- अपना बेटा बना लें ' व शिव की स्वाकारोक्ति --

' यह मैं स्वाकार है--

पर दिया यह भी तुम्हें होगा युं हा कुछ साल बाद ।

पुत्र कहलाओगे निसंदेह थोड़े काल बाद ।'^१

अंक ४ के दृश्य २ में उसे गणेश के रूप में जन्म देती है । नारद मोह का कथा नाटककार ने कुछ परिवर्तित करके अंक ४ के दृश्य २ में रखा है । गणेश और कार्तिक के विवाह के वादाविवाद को उठाकर उसके समाधान में पृथ्वी परिक्रमा नाटककार की अपनी कल्पना है । प्रसंग पुराना है, किन्तु उसकी यह योजना नहीं है ।

४२. नाटक सर्वप्रथम १६ अगस्त सन् १९२८ को जल्लेह थियेटर हरिसन रोड, कलकत्ता में अभिनीत हुआ । अभिनय में भाग लेने वाले कलाकार थे-- मास्टर जान्नाय- मगवान शंकर, अब्दुरहीम माई -ह्लिमाचल, गोपालदास-कार्तिक, मा० निसार--सती-पार्वती, मा० गामा-- सैठउधारचंद, बालक केशव -- कलराम, मा० नैनूराम -- नारदमुनि आदि । सन् १९३४-३५ में बाबू माई नायक के निर्देशन में बम्बई में भी सफलतापूर्वक अभिनीत हुआ । नाटक की फिल्म भी तैयार की गई ।

४३. यह चार अंकी नाटक यद्यपि अपने स्वरूप में विस्तृत है, जिसमें अनेक कथाएं अंतर्भूत हैं । किन्तु संगठन की दृष्टि से नाटक शिथिल नहीं है । हास्य कथा को बड़ी ही निपुणता से मूढ़ से जोड़ा गया है । भाषा, भाव, गीत व दृश्य विधान सभी दृष्टियों से नाटक बेमिसपूर्ण और सम्पन्न है । पौराणिक नाटक होने के कारण चमत्कारिक दृश्य पर्याप्त है । चूंकि राधेश्याम 'कथावाचक' उस समय कहीं विषय पर अपना 'सती वक्ता पार्वती' तैयार कर चुके थे, अतः 'बेटाब' ने

नाटक का नाम 'गणेश जन्म' रखा - जिसके प्रथम दो अंकों में सती और पार्वती की कथा ही मुख्य है ।

४४

समाज (१९२८)

४४. इस कृति से पूर्व 'कैलाश' का समाज में प्रसारित बाल-विवाह, वृद्ध विवाह, कन्या विक्रय, व नारी जाति पर होने वाले अत्याचारों से सम्बन्धित प्रथम सामाजिक नाटक 'कुमारी किन्नरी' अर्थात् मदर इण्डिया^१ १९२६ में अल्फ्रेड थियेटर, हरिसन रोड, कलकत्ता में अभिनीत हो चुका था । ब्रिटिश पदाधिकारियों की आंखों में आ जाने से अधिक न चल सकने वाला 'कुमारी किन्नरी' नाटक ही सितम्बर १९२८ में अल्फ्रेड थियेटर पर 'समाज' नाटक के नए रूप में अभिनीत हुआ । पूर्व कृति के समान उसमें भी वैवाहिक दुरीतियों को विभिन्न कथाओं के माध्यम से मार्मिक रूप में अंकित किया गया है । बाल विवाह और अनैक विवाह के दुष्प्रतिफल तथा विधवा विवाह का समर्थन नाटक का मुख्य विषय है । नायिका गंगा की कथा विधवा - समस्या से सम्बन्धित है । लक्ष्मीमल और कलावती की अनैक विवाह से सम्बन्धित कथा, मुद्देब और किशोरी की प्रेम कथा के साथ अवर्जित सत्यता के कुत्सित और बाहरी रूप की चकाचौंध में विस्मृत दुराचारी टीकमदास जो अपनी सती साध्वी पत्नी सीता का परित्याग करके (क्योंकि -- 'वो कोई हसीना थी ? महाजनीन थी ? बिल्कुल सादा । घर का मजदूर । न सिंगार, न सलीका न कपड़े पहनने का शऊर^२'] विधवा मालती और किशोरी पर उनके धन और यौवन के प्रलोभन में अपनी नीचता का जाल फैकता है-- की कथा द्वारा नाटककार ने समाज की जैक दुरीतियों और उनके दुष्परिणामों का अंकन किया है ।

१- कृति उपलब्ध नहीं हुई ।

२- अंक १, दृश्य ५ (हस्तलिखित प्रति प्राप्त हुई थी जिसमें पृष्ठ संख्या नहीं दी गई थी) अतः उद्धरणों में यहां भी नहीं दी जा सकी ।

४५. वह समाज जो घर की मान-मर्यादा को वैश्याओं के फूटे सौन्दर्य में खोजता है, मौली भाली स्त्रियों के सर्तात्व से खेलकर अपने मान के फूटे गौरव में उन्हें विधर्मी बनने की बाध्य^२ करता है, नाटककार^३ ऐसे वर्ग ढोंगी समाज पर अच्छी फब्कियां कसी हैं, तीखा व्यंग्य-बौछार की है और मीठी चुटकियां ली हैं। 'कुमार बाबू' की हास्य कथा में भी एक ऐसा ही तीखा व्यंग्य है, जहां के सभी सदस्य बाह्य रूप में ब्रह्मचारी परन्तु वस्तु रूप में स्त्री भोगी है।

४६. भारतीय नारियों के प्रति 'केताब' जी का सदैव ही सम्मान व गौरवपूर्ण भाव रहा है। इसी से उनके मुख्य स्त्री पात्र अत्याचार व अन्याय की अक्षय्य वेदना पर भी आदर्श के प्रतिस्थापक हैं। प्रस्तुत नाटक की गंगा, किशोरी और सीता ऐसी ही पात्रियां हैं। पति द्वारा त्यक्त सीता सीताराम के रूप में पति की सहायता करके अपने कर्तव्यों का पालन करती है तो किशोरी प्रेम पर बलिदान होने वाली नारी है। सास के लांछनों पर भी उसके अवैध बालक के कलंक को अपने सिर पर लेकर कुल की हज्जत बनाने, व एक नर्सिंग हॉस्पिटल खोलकर समाज-सेवा में संलग्न विधवा गंगा के द्वारा नाटककार ने अपने नारी सम्बन्धी विचारों का व्यक्तिकरण किया है।

४७. बीस दृश्यों वाला यह धीमेधीमी नाटक अपने स्वरूप में विस्तृत है, क्योंकि कई समस्याओं व समाज के कई पहलुओं के चित्रण के कारण अनेक उपकथाओं की योजना की गई है। अपने संगठनात्मक रूप में नाटक उत्तम है। कथा की दृष्टि से नाटक का अन्तिम अंक बड़ा महत्वपूर्ण है। सारा रहस्य यहीं निरक्षर होता है। साथ ही पात्रों के परस्पर मिलन के सुखमय वातावरण में नाटक के अन्त से एक वादलाप की सृष्टि होती है।

१- 'वब नहीं है' केर है भारत तेरे उद्धार में।

दड़ते हैं रणिल्यों के नाज घर की नार में। अंक १, दृश्य ५

२- भालवी का कथन (समाज के प्रतिनिधि सुरारीलाल के प्रति) --

'तुम हिन्दू नहीं' श्लोकियों के कैम्पेडन स्लेण्ट हो, जो धीरे धीरे को अपने दावाध से बने के केर हटाते हो और श्लोकियों की तादाद बढ़ाते हो।'।

— अंक २, दृश्य २

सीता वनवास (१६२६)

४८. प्रस्तुत पौराणिक विषय इससे पूर्व आगा हश्न की कलम से सजकर सन् १६२६ में मैडन थियेटर्स की शोभा का जुका था। प्रस्तुत नाटक उसी का रूपान्तरित नमूना रूप है जिसे 'केताब' ने स्वयं आगा आगा हश्न रचित स्वीकार किया है। नाटक का विषय यद्यपि पूर्व परिचित है, किन्तु उसके प्रतिपादन में लेखक की लेखनी का अपना रंग है। विष्णु के सुदर्शन से बचने के लिए राजास का मृग ऋषि की पत्नी की शरण में जाना, उसके रक्षार्थ ऋषि पत्नी का बलिदान, द्रुपद ऋषि द्वारा विष्णु को पत्नी वियोग^१ व पत्नी का संस्कार न करने देने के कारण लक्ष्मी को भी तदनुरूप आप सम्पूर्ण आगत कथावस्तु को अपने में समेटने के साथ ही भगवान विष्णु के राम रूप में अवतार द्वारा कर्मफल के सिद्धान्त की पुष्टि करता है। कर्मफल के सिद्धान्त पर ही नाटककार ने अपनी सम्पूर्ण कथावस्तु का मनन सजा किया है। प्रथमांक के ठेठ प्रवेश के राजमहल वाले दृश्य में ससियों के नृत्यागम (जिसमें एक राम जाती है, दूसरी सीता जिसके मुह पर मोह लिखा है, तीसरा लड़का सादी जिस में है, जिसकी टोपी पर प्रजापति लिखा है) में राम का दोनों ओर खिंचना तथा अन्त में प्रजापति को चुनने के प्रसंग द्वारा आगे के कथानक की सूचना नाटककार की मौलिकता की परिचायक है। नाटक के अन्त में अयोध्यावासियों की पुनः शंका पर सीता के पृथ्वी में समा जाने के अङ्ग विगलित कथानक को सुखकर अन्त देने व सीता के चरित्रोन्मूलता की साक्ष्य देने के लिए परिप्रेक्ष्य में स्वर्ग के दृश्य का विधान किया गया है, जहाँ रावण स्वयं सीता की भारती उतार रहा है।

१- 'तुम्हें भी मनुष्य देह धारण करके पत्नी वियोग का महादुःख सहना पड़ेगा।

किन्तु अन्य विमूढ़ होकर बरसों केवल और अज्ञान रहना पड़ेगा तु

राजा भी होना तो तेरे जैसे बेटी प्रणेत होकर भी इसका बदला ले, तुम्हें नदी पर बँध से बँधने न दो।' अंक १, दृश्य १, पृ० ८

२- 'हैं बाबू की लीजी अभी देवी। जाओ, तुम भी अपने पति के साथ पुति-वियोग कर दुःख सहो, बरसों तक सुदो, जलो-तड़पो और इस सती साध्वी की तरह मरने समय दाह-संस्कार से भी वंचित रहो।'

— अंक १, दृश्य १, पृ० १०

४६. सीता के परित्याग की यह मार्मिक करुण-कथा वाल्मीकि रामायण--उत्तरखण्ड, कथा सरित्सागर ६-१-६६, भागवत ६-११-६, पद्मपुराण--सृष्टि खण्ड--१७ व उत्तरखण्ड ५७ तथा अद्भुत रामायण के वयोध्याकाण्ड से ली गई है। इस वाधिकारिक कथा के साथ शम्भूक के प्र तप और ब्राह्मण पुत्र की मृत्यु तथा घोड़ी की प्रासंगिक कथाएं भी अनुस्यूत हैं। प्रेम और कर्तव्य के बीच संघर्ष का चित्र प्रस्तुत करने वाला यह चार अंकी पौराणिक नाटक कथावस्तु की दृष्टि से भली प्रकार संगठित है। मार्मिक प्रसंगों की रक्षा व चरित्रों के उभार के साथ-साथ पौराणिक आदर्शों को भी उनके तत्सम रूप में प्रस्तुत करने की चेष्टा की गई है। किन्तु हिन्दी-उर्दू के माषागत मिश्रण जैसा हिन्दुस्तानी वाग्वह में राम के मूल से निम्नतः इस प्रकार की माषा^२ उस समय के सांस्कृतिक वातावरण के मेल में नहीं बैठती।

हमारी मूल (१६३७)

५०. सामाजिक नाटक है जो दहेज प्रथा, कन्या विक्रय, वृद्ध विवाह आदि समाज में प्रचलित विवाह के विविध प्रकार, पतिभक्ति आदि सामाजिक समस्याओं के साथ चरखा, लाठी, साम्यवाद आदि अनेक राष्ट्रीय समस्याओं को लेकर चला है। नाटक की मुख्य व वाधिकारिक कथावस्तु है, भारतीय नारी का जागरण, पाश्चात्य देशों की नारियों के सदृश्य अपने अधिकार प्राप्ति के लिए संघर्ष, इस हेतु विविध समाजों का आयोजन और आन्दोलन। नाटककार ने भारतीय सम्यता और संस्कृति संस्कृति को परिप्रेक्ष्य में रखकर इसी को 'हमारी मूल' कहा है और इसके फलस्वरूप उद्भूत समस्याओं का चित्रण किया है।

१- श्रीमती विवाहकी 'नम्र'— हिन्दी रंगमंच और नारायण प्रसाद 'केताव'

— शोध प्रबन्ध, १९६७, पृ० ५२१

२- जब मूल को देखकर राम का कपन--

‘मधुर दर्शन है बच्चों का कि दीवारे वाला ।
यह है बालक रुखवार या ठुलसारे वाला ।
खर भी है मेरी घुरत उर्ध्व भी है मेरी घुरत ।
छाया मैदान है या हर तरफ दीवारे वाला ॥’
अंक ३, दृश्य ४, पृ० ८६

५१. सन् १९२६ के बाद जाठ वर्ण के विराम के पश्चात् सन् १९३७ में ही पारसी कारोनेशन थियेट्रिकल कम्पनी कलकत्ता द्वारा अभिनीत होने वाला यह नाटक अपने कलात्मक और अभिनयात्मक दोनों रूपों में सुन्दर है।

५२. 'केताब' के नाटकीय जीवन की अन्तिम कृति एक पौराणिक कथा पर अवलम्बित उनका 'शकुन्तला' नाटक है जो ६ मार्च १९४५ को सर्वप्रथम 'रोयल जायरा हाउस', बम्बई में अभिनीत हुआ।

५३. उपर्युक्त रचनाएं 'केताब' की प्रमुख हिन्दी रचनाएं हैं, जो पौराणिक कथाओं व समाज के बहुमुखी चित्रण के साथ अपने कलात्मक रूप में भी सुन्दर व संगठित हैं। उनके अतिरिक्त 'कसाँटी उफें दोरंगी दुनिया', 'मीठा ज़हर', 'ज़हरी साँप' उफें कटोरा भर सुने', 'कमूत' व 'गौरखबन्वा' नाटक भी हिन्दी में प्राप्त हैं। किन्तु इनमें वह सौन्दर्य उपलब्ध नहीं जो पूर्वर्णी कृतियों में है।

५४. 'मीठा ज़हर' व 'गौरख बन्वा' जो १९०५ में विक्टोरिया थियेटर बम्बई व ३१ सितम्बर १९१२ को 'बल्फ्रेड नाटक कम्पनी' द्वारा अभिनीत हुए शेक्सपियर के 'सिम्वेलॉन' व 'कॉमेडी आफ़ रॉस' ^{or 2nd Act} पर संगठित किए गए थे, 'केताब' के 'मीठा ज़हर' को 'हूसे फारंग', 'फ़ारेबे नज़र' आदि उर्दू नाटकों की कौटि में रखता अधिक समीचीन है, क्योंकि भाषा का रूप बहुत कुछ उर्दू नाटकों से मिलता जुलता है।

५५. अधिकांशतः जन्म में रचित 'गौरखबन्वा' जो सर्वप्रथम कौटा किलौबिस्तान में अभिनीत हुआ, अन्टोनिया स्मी, अन्टोनिया शामी, हाला स्मी और हाला शामी के समस्त होने के कारण उत्पन्न घोटाला है^१। नाटक के अन्त में फिल्मी जगत के सदस्य वाकस्मिता का वाक्य लेकर बरसों से बिछड़े माँ-बाप को लाकर उस रहस्य का विराकरण किया गया है। श्याम के

१- 'सत्य दुरवार झूठना है यह गौरखबन्वा।

क्योंकि उसके हुए फन्दे में पड़ा है फन्दा।

वर्ग १, पृष्ठ १, पृष्ठ ११२

सुल्तान लुई और उसके मतीबे जेम्स जो फ्रांसिस और हेरी जैसे दुष्ट मित्रों की प्रेरणा व धन लीम में पिता की हत्या करना चाहता है, की एक अन्य कथा भी है, जिसका स्वरूप पूर्व कथा की अपेक्षा संक्षिप्त है। कोई चरित्र चित्रण नहीं। गाने कहे हैं, किन्तु मन के कोमल भावों को लेकर चलने वाला कोई नहीं। भाषा में उर्दू शब्दों का बाहुल्य है।

५६. २६ अप्रैल सन् १९०८ को 'कारोनेशन थियेटर' बम्बई में अभिनीत होने वाला 'केताब' का 'अमृत' एक सामाजिक नाटक है, जिसमें शाहजादाई के द्वारा पुरुष की विलासी प्रवृत्ति का मुख्यरूपेण अंकन किया गया है। टाम्स और उसकी पत्नी ब्लॉच, कैलीडोन और वास्लेज, कैलीडोन और पुत्री टबरेज की मुख्य कथा के साथ सारटा बेविल, हेनरी जेम्स, मेरी डुलियट, स्ली आंगट, पोम्प आदि पात्रों की उपकथाओं को लेकर चलने वाले इस रोमांचक नाटक को श्रीमती 'नमू' ने अपने शोधप्रबन्ध में किसी विदेशी कहानी के आधार पर रचित माना है। पात्रों के नामकरण व नाटक के वातावरण से भी इसी सत्य की पुष्टि होती है।

५७. नाटक छोटा है, किन्तु अभिनय तत्त्व से पूर्ण है। अनेक वगेजी गीत और नृत्य रचना में विस्तरी हुई है। निर्देशक अमृत केशव नायक के बीच में अवानक ही दैर्घ्यावसान हो जाने के कारण उनके प्रति अपनी मित्रता के आग्रह तथा स्नेह और स्मृति के रूप में 'केताब' ने अपनी इस कृति का नाम ही 'अमृत' रख दिया जब कि इस नामकरण का क्यावस्तु के साथ कहीं कोई सामन्व्य नहीं है।

५८. २७ जून १९०६ को सर्वप्रथम 'विक्टोरिया थियेटर' बम्बई में अभिनीत होने वाला 'केताब' का 'जहरी साँप' नाटक सार्वजनिक लोकप्रिय हुआ और लगभग दो वर्ष तक लगातार सफलता के साथ अभिनीत हुआ। नाटक घटना के फारसी नवाब (सलनायक) जो अकली नवाब की हत्या करके स्वयं उस पद का मालिक बन बैठा है, तथा इस प्रतिकार मागना से ठाकू का पेशा अपनाने वाले नाहर सिंह (मृत नवाब का बड़ा पुत्र) के संबंधों तथा सलनायक के अत्याचारों की १- नहर -- मैं जो कुछ हाथ-पांव मारे हूँ वह तस्ली ताज के लिए नहीं बल्कि एक जहरी साँप का जहर निचोड़ने के लिए।'

अंक १, पृष्ठ ४४, पृष्ठ १०४

कहानी है। नाटक का नामकरण हां इसी पर है। बहराम साँ की उपकथा तथा हा० गुलाम जीलानी की हास्य कथाएं भी हैं।

५६. नाटक का वातावरण मुसलमानी ढंग का है। अभिनय में भाग लेने वाले कलाकार थे-- अमृत केशव नायक-- बाकर गुलाम, दादी सरकारी-- नाहर सिंह, दास-- बहराम साँ, उमर-- हमीद, दादी मामा-- हा० जीलानी, हरिहर-- नजीर, मिस पुतली--कैम, पुरुषोत्त नायक-- खुरशीद लंका, ईश्वर नायक-- मामूना, मा० नजीर-- चमेली, बल्लभ केशव नायक-- कुल्हम, नजीर का भाई लल्लू-- अकबरी।

६०. बहमन जी नवरोजी काबरा जी के 'दोरींगी दुनिया' (गुजराती नाटक छ जो सन् १९०१ में अभिनीत हुआ) पर आधारित 'केताब' का 'कसौटी उर्फ दोरींगी दुनिया' सन् १९०३ को सर्वप्रथम बैंगला हॉल लाहौर में अभिनीत हुआ। यह एक सामाजिक नाटक है, जिसमें निर्धन दिलबर और अमीर सईद के पुत्र अमर की प्रेम कहानी द्वारा साम्यवादी विचारों की दृष्टि की गई है। प्रेम मार्ग की कठिनाइयां व उसपर भी पात्रों की स्थिरता नाटक के 'कसौटी' नामकरण का कारण है। अमीर सईद के भतीजे नाजिर के रूप में दोघुली व्यक्तित्व प्रस्तुत करके नाटककार ने इस दोरींगी बन्दु दुनिया की कलक दिखाई है। अन्यकई झोटी झोटी उपकथाएं भी इसी प्रयोजनार्थ मूल से संयुक्त की गई हैं। नाटक कहीं भी बश्लील नहीं है। चरित्र विकास व संगठन की दृष्टि से भी इसे निम्नस्तरीय नहीं कहा जा सकता। अन्त में सभी पात्रों को मिलाकर रक्ना का सुखमय अन्त किया गया है। मूल व उपकथाओं के साथ ही सैर सल्ला की हास्य कथा भी चलती है।

६१. 'कृष्णावतार' और 'मयूर ध्वज' जगदाम साहब की नाटक कम्पनी द्वारा सन् १९०२ और १९०३ को सर्वप्रथम करांची में अभिनीत हुए।

१- ये रचनाएं उपलब्ध न हो सकीं।

६२. इसके अतिरिक्त 'कल्ले नज़ीर' (१९०१), 'हुस्ने फारंग' (१९०२) को 'रॉयल कारोनेशन थियेटर' में अभिनीत) अलीबाबा, फारेबे नजर' (प्रस्तुत है-- जो किसी कम्पनी के लिए नहीं, बल्कि वेहला से प्रकाशित होने वाली 'शेक्सपियर' पत्रिका के लिए लिखा गया था), फुट का फल 'तीन शिकन उर्फ उन्तिकाम' (१२ अगस्त १९११ को अभिनय), बहम का पुतला 'केताब' के उर्दू नाटक हैं । 'हुस्ने फारंग' मुंशी मुराद लखनवी के 'खुशीदे ज़र निगार' के आधार पर लिखा गया था । रंगमंच के अतिरिक्त ३० जून १९३१ को 'केताब' ने सिने स्क्रीन में प्रवेश किया व सर्वप्रथम 'देवी देवयानी' की रचना का ।

विशेषतः--

६३. समस्त कृतियों के अध्ययन से 'केताब' की नाट्य कला के विषय में जो तथ्य उपलब्ध होते हैं वे निम्नलिखित हैं -- 'केताब' जो ने अपने समस्त नाटकों का कलेवर (शेक्सपियर पत्रिका में निकलने वाली वो एक कृतियां अवश्य अपवाद स्वल्प हैं) किसी न किसी कम्पनी के लिए सजाया, कम्पनी की आर्थिक स्थिति, उसके उपलब्ध साधनों को ध्यान में रखने के साथ ही उनकी क्यावस्तु और पात्र उसका प्रस्तुतीकरण करने वाले अभिनेताओं, अभिनय के क्षेत्र में उनकी विशेष योग्यताओं, 'केताब' ने अपने नाटकों का कलेवर किसी न किसी कम्पनी के लिए सजाया, क्योंकि नाटक के सम्बन्ध में उनकी धारणा रंगमंच साधना थी ।

१- सिने स्क्रीन की उनकी निम्नलिखित रचनाएं हैं-- 'देवी देवयानी', 'राधारानी', 'सती सावित्री', 'शेर बाजा', 'विश्व मोहिनी', 'मिस १९३३', 'कृष्ण सुदामा', 'तारा सुन्दरी', 'काश्मीरा' और 'ब्रह्मास्त', 'गुण सुन्दरी', 'मिसे गृह उद्घाटन', 'गुफानी तरुणी', 'बम्बरीब', 'नादिरा', 'शिवमगर', 'शाह बर्हान', 'रात की रानी', 'बेरिस्टर की बीबी', 'कालेब की कन्या', 'देशदासी', 'मुरे बतन', 'कीमती बांस', 'रात सपनी', 'शिपाही की सपनी', 'बालाक चौर', 'मकलबी दुनिया', 'प्रभु का प्यारा', 'छहरी छाता', 'झोटी सी मुठ', 'परदेसी -पंखी' -- इन समस्त नाटकों के नीचे 'केताब' रचित हैं । उनके संवादों को भी 'केताब' ने गुजराती से हिन्दी में क्वांटिफाई किया है । --नारायण प्रसाद 'केताब' - 'केताब चरित्र', पृ० १५१

‘दृश्य काव्य को श्रव्य काव्य कोई नहीं बना सकता कारण यह है कि दो श्रोत्रियों का काम एक इन्द्रिय से नहीं लिया जा सकता ।’ यही कारण है कि कम्पनी की आर्थिक स्थिति और उसके उपलब्ध साधनों को ध्यान में रखने के साथ ही उनकी कथावस्तु और पात्र उसका प्रस्तुतीकरण करने वाले अभिनेताओं, अभिनय के क्षेत्र में उनकी विशेष योग्यताओं, स्वभाव और कार्यक्षमता के आधार पर प्रस्तुत किए गए हैं । ऐसा करने से नाटककार किसी बात को जिस रूप में रंगमंच पर लाना चाहता था, प्रभावविष्णुता में यह तथ्य बहुत कुछ उत्तरदायी है ।

६४. ‘शेक्सपियर’ पत्रिका में निकलनेवाले दो एक अनुवाद यथा ‘जो बाप पसंद करे’ (As you Like It) या ‘फारेबे नज़र’ अवश्य रंगमंच पर नहीं आए, किन्तु इनमें भी अभिनयतत्त्व का समावेश नहीं है ।

६५. पियेटिकल कम्पनियों के नाटकों की सभी मुख्य विशेषताएं यथा पद्यात्मक संवाद, गीतों की बहुलता, गद्य-पद्य में ध्वन्यात्मकता का वाग्वह, दृश्यावलियों की स्वतन्त्रता, घटनाओं का घटौघोष, समय-स्थान और कार्य-व्यापार की स्वता का समावेश--‘केताब’ की कृतियों में भी पर्याप्त हैं । किन्तु इसके लिए पूर्णतः उनको ही दोषी नहीं ठहराया जा सकता । कम्पनियों के रंगमंच के माध्यम से अपनी कृतियों को सामने लाने वाले नाटककार के लिए उस समय की नाट्य प्रवृत्तियों और विशिष्टताओं से स्वयं अलग हटना असम्भव था । ‘केताब’ के लिए यह कम श्रेय की बात नहीं कि उन्होंने इनमें सुधार की चेष्टा की । यदि उनकी कृतियों का क्रमानुसार अध्ययन किया जाए तो स्पष्ट हो जायगा कि पूर्ववर्ती कृतियों में इन प्रवृत्तियों का कितना वाग्वह है, परवर्ती रचनाओं में उतना नहीं । वे अधिक प्रौढ़ व कलात्मक दृष्टि से अधिक सम्पन्न रचनाएं हैं ।

६६. रंगमंचीय पौराणिक नाटककारों में तो ‘केताब’ का बहुत ऊंचा स्थान है ही, सामयिक व सामाजिक तत्वों की दृष्टि से भी उनकी कृतियां कम महत्वपूर्ण नहीं हैं -- जहां सीधे-सादे शब्दों में जन-सामाजिक समस्याओं को लपेटते हुए प्रस्तुता के साथ उन्हें बोटी पर पकड़ाकर, इराद्यों के सुपरिणामों व सदपात्रों के संघर्ष-मय जीवन की दृढ़ता और स्थिरता द्वारा दर्शकों के हृदयों को आन्दोलित करने प्रत्यक्ष व परोक्ष दोनों विधियों से समस्या के समाधान के साथ

ही समाज के जागरण की उनकी चेष्टा की उपलब्ध है^१। सरोज मुन्शीटोन के मालिक सेठ नानू भाई जी० मेस्ताई ने 'सूक्ष्म से सूक्ष्म भाव को सादा शब्दों में सोल देने' के 'केताब' क जी के गुण का मुक्त कंठ से प्रशंसा की है। रामबाबु सक्सेना ने 'केताब' जी को भावुक तथा चरित्र-चित्रण के सफल नाटककार माना है^२।

६७. इन सब विवरण के परवाद सौमनाथ गुप्त का यह मन्तव्य कि कला की दृष्टि से इनके नाटकों को उच्च स्थान नहीं दिया जा सकता परन्तु जनता में लोकप्रियता के हिसाब से 'केताब' किसी भी प्रकार अन्य समकालीन नाटककारों से कम नहीं असत्य है। लोकप्रियता के साथ ही कला की दृष्टि से भी आपकी कृतियां उच्च कोटि की हैं। हां, इतना अवश्य है कि इन नाटकों की समीक्षा के लिए कला का परख की कसौटी बाज की नहीं, बरन् उस युग की नाट्य परिस्थितियों के अनुरूप होनी चाहिए।

बागा हम् काश्मीरी

जन्य

६८. बागा साहब का जन्म दिनांक ४ अप्रैल सन् १८७६ ई० अर्थात् ११ रबी उन्नीस १२६६ हिजरी शुक्रवार को बनारस में हुआ था। इनके पिता श्री बागा गनी शाह अठारह वर्ष की अवस्था में ही काश्मीर से श्रमों का बोधा लेकर अपने सगे मामा सैयद बहसरशाह उनके पीरबी के पास बनारस जा गए थे तथा सन् १८६८ में उस बख्तुल रहमान 'काश्मीरी' की छोटी पुत्री से विवाह करके यहीं

१- 'केताब' जी की कलम सीधे साफ और सरल शब्दों को लपेटती हुई महज मामूली सी घटना को उठाती हुई चली है, किन्तु विराम के साथ ही हम स्कास्क चौंक जाते हैं, क्योंकि इन सब सरल शब्दों में सागर की तरह गहरा भाव होता है, विश्व की बड़ी से बड़ी समस्या का उत्तर होता है। इन्हीं नाटकों और कविताओं की सरल पंक्तियों के पीछे से अनाम-सुवार की गुलाब के इत्र जैसी दुश्बुह हमेशा जाती रहती है।' — कैप्टी० चतुर्वेदी -- '६ अपराधी' के सप्तक में।

२- हिस्सी बाफ द हईं डिसेंबर, १९०१

स्थायावरुप से बस गए । आगा साहब ने अपने नेत्र सम्पुटों को सर्वप्रथम इसी पवित्र नगर में खोला । अतः यह कथन कि उनका जन्म अमृतसर में हुआ किन्तु सपरिवार बनारस में आकर बस गए -- मिथ्या और निराधार है । मौलवी मिर्जा मुहम्मद हुरुफार 'बनारसी' का फारसी में लिखा जन्मपत्र अभी भी सुरक्षित है ।

६६. जैसा कि उस समय अधिकांश मुस्लिम - परिवारों की स्थिति थी, आगा साहब का परिवार भी पूर्णतः धार्मिकता के रंग में ढूँढ़ा हुआ था । पारिवारिक मनोवृत्तियों के अनुकूल ही हज़रत जी की शिक्षा-दीक्षा आरम्भ हुई । धार्मिक ग्रन्थों से उनका अध्ययन प्रारम्भ किया गया । फारसी बरबो की प्रारम्भिक पुस्तकों के साथ ही हज़रत जी ने बनारस के जयनारायण हाईस्कूल में अँग्रेजी की शिक्षा भी प्राप्त की । अल्पावस्था से ही मुशायरों में गज़ल पढ़ने का शौक था वस्तु मिर्जा मुहम्मद हसन फाज़ल 'बनारसी' (हिन्दू विश्वविद्यालय के भूतपूर्व प्रोफेसर) के शागिर्द हुए और अपनी प्रारम्भिक गज़लें इन्हीं को दिखायीं ।

७७. हज़रत जी का पूरा नाम 'आगा मुहम्मदशाह 'हज़रत' 'काश्मीरी' था' मुहम्मद शाह आगा हज़रत 'काश्मीरी' नहीं जैसा कि कृष्णाचार्य ने अपने एक लेख में लिखा है^१ । इनके व्यक्तित्व की पूर्ण फलक पण्डित जार्जन मट्ट के इस कथन में स्पष्टता के साथ मिलती है जैसे कि उन्होंने हज़रत जी के 'वांछ का नशा' नाटक के उपरान्त उनसे कलकत्ते में मिलकर निम्न शब्दों में प्रस्तुत किया -- 'लुंगी बांधे, नंगे बदन एक मियां दिखल्लो पड़े जो रंग के गोरे और शरीर के सुडौल थे । चेहरे की मस्ती, बदन का गठन और सारे अंगों की फलकन देखकर मालूम होता था कि कोई मस्त हाथी भ्रम रहा है । वांछ से ज्योति निकल रही थी -- एक से कम दूसरी से ज्यादा । मैंने जाते ही पूछा -- 'क्या आप ही का नाम आगा मुहम्मद हज़रत 'काश्मीरी' है ?' विस्मित हो, रुझाई से उधर दिया, जैसे कोई

१- श्रीकृष्णाचार्य--'हमारी नाट्य परम्परा' प्रबन्ध ०, १९५६, पृ० १५६

२- कृष्णाचार्य 'आफताबे मुहब्बत' से श्री 'मीरान फितामह' तक मुहम्मदशाह काश्मीरी

--धर्मदा, २७ नवम्बर १९६६, पृ० १८

तकाज़ीर को देखकर घबड़ा जाय और उसको टरकाना चाहै । पर जब उनको मैरे आने का अभिप्राय समझ में आया तो जी खोल कर मिले ।

७१. इनके व्यक्तित्व के विषय में एक बार रिपन थियेट्रिकल कम्पनी (जब कि कम्पनी बनारस आई हुई थी) के मालिक श्री मैहर जी ने अपने हास्य अभिनय के मध्य ही एक गीत -- 'सुरत तेरी काश्मीरी मंगिरी' र 'झोंकर' एक हल्की सी मालक दी ।

नाटक की और झुकाव

७२. जिस समय आगा हज़्र जमनारायण हाईस्कूल में शिक्षा ग्रहण कर रहे थे, सुर्खी थियेट्रिकल कम्पनी अपने कई नवीन नाटकों सहित बनारस आई । अन्य लोगों के समान ही आगा साहब को भी उनके सर्वप्रशंसित नाटकों को देखने की इच्छा हुई किन्तु टिकट खरीदने को सानुपात में पैसे कम थे, साथ ही कम्पनी में रियायती दर पर टिकट देने की प्रथा न थी, अतः हज़्र जी की इच्छा पूर्ति न हो सकी । माझू किशोर के मन पर आघात-सा लगा । चौम तो था ही अतः मित्रों द्वारा क्रोधाग्नि को और मज़्जाए जाने पर उन्होंने कम्पनी के विरोध में एक लेख बनारस के ही किसी दैनिक पत्र में निकाला । स्थिति के बढ़ने पर तो उत्तर-प्रत्युत्तर व अनेक बालोचनाएं समालोचनाएं निकलीं । उसे धीरे-धीरे शिक्षा के प्रति उदासीनता बढ़ने लगी व उसी अनुपात में नाटकों के प्रति प्रेम भी कमसर होता गया । कम्पनी के 'बम्बावली' नाटक (जहसन लखनवी का) के प्रभाव ने इस रुचि को प्रोत्साहन दिया और यही अपना अन्तिम अवस्था में 'बाफताबे सुहृद' नाटक के रूप में प्रतिफलित हुई । आगा साहब की इस प्रथम कृति को रचना मित्र मण्छी के लिए हुई थी और उन्हीं के समझा क्लब में अभिनीत हुई । सन् १८६७ में जवाहर प्रेस बनारस से प्रस्तुत प्रकाशित हो चुका है ।

१- सोमनाथ गुप्त—'हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास, तृतीय संस्करण,

१९५१, पृ० १५७

७३. श्री कृष्णाचार्य ने अपने एक लेख में लिखा है कि आगा साहब अपने इस प्रथम नाटक (आफताबे मुहब्बत) को 'अलैक्रेड थियेट्रिकल कम्पनी' के रंगमंच पर देखना चाहते थे, किन्तु सफलता न मिली। इससे उत्साही युवक को आकांक्षा और उत्साह मलिन न हुआ, वरन् सम्पूर्ण उत्साह से नाट्य संसार में प्रवेश पाने के लिए शालों के व्यापार को छोड़कर सन् १९०१ में बम्बई जा पहुँचे^१। यह कारण और तिथि दोनों ही गलत हैं। वस्तुतः आगा साहब की शिक्षा के प्रति निरन्तर बढ़ती उदासीनता को देखकर पिता आगा गनी शाह ने उनके जीवन को व्यवस्थित करने के विचार से म्युनिसिपैलिटी में नौकर रखवाना चाहा और जमानत के रूप में लेकर उनके साथ कार्यालय गए। हज़र जी ने जमा करने के बहाने सब रूपस लेकर पिता को घर भेज दिया। आवेग में इस भन का एक बड़ा भाग बाजार में खर्च कर देने के कारण लज्जित होकर स्वयं दूसरे दिन बम्बई रवाना हो गए। यह सन् १८९८ की बात है^२ १९०१ की नहीं जैसा कि कृष्णाचार्य ने कहा है।

बम्बई पहुँचकर भी वह निरुद्देश्य ही घूमते रहे। हाँ मुशायरों में जाने व पुस्तकें पढ़ने का शौक था। अतः मुशायरों में शायरी आदि पढ़ने व पत्र-पत्रिकाओं में आलोचनाएं प्रत्यालोचनाएं निकालने के कारण बम्बई की साहित्यिक मण्डली में अवश्य उन्होंने लोकप्रियता प्राप्त कर ली।

७५. जीवनयापन की दृष्टि से आगा साहब अभी तक कोई निश्चित साधन न खोज पाए थे। किन्तु माग्य सदैव अन्धकार में ही किलीन नहीं रहता। आगा साहब का जीवन भी परिवर्तित हुआ जब कि वे अचानक ही एक दिन काबुलजी पालन जी सटारु के पास चाय के समय जा पहुँचे तथा उनके बाग़ुह पर 'चाय व कोप' शीर्षक पर तुरन्त ही एक कविता सुनाकर अपनी प्रतिभा से उन्हें मुग्ध कर लिया व ३५ रुपये महीने पर उन्हीं की कम्पनी के स्थायी नाटककार के रूप में चुन लिए गए। यहीं से आगा साहब के नाटकीय जीवन का आरम्भ हुआ।

१- कृष्णाचार्य—'आफताबे मुहब्बत' से भीष्म पितामह तक मुहम्मदशाह आगा हज़र काश्मीरी—बर्मूडा, २७ नवम्बर १९६६, पृ० १८

२- श्री अब्दुल ब़द्व 'नैरंग'—'स्मरित आगा साहब हज़र', वाज, अस्त १९६४

नाटकीय जीवन

७६. जागा साहब का नाट्यकाल सन् १८६८ से १९३५ तक अर्थात् ३७ वर्ष की लम्बी अवधि में प्रसारित है। इस मध्य उन्होंने उर्दू व हिन्दी के लगभग द्वासीस नाटकों का प्रणयन किया। 'मिशिर कुमारी' नामक एक अन्य बंगाली नाटक का भी पता चलता है जिसका लोकाप्यता के विषय में श्री प्रमशंकर जातर्षी का मत है -- 'एक समय रईस मिशिर - कुमारी' बंगाली दर्शक समाज के सुबह जनप्रिय छिल।' यह कोई मौलिक रचना नहीं है, बल्कि 'यहूदी की लड़की' का ही बंगाली रूपान्तर है।

७७. जागा साहब की द्वासीस नाट्य रचनाओं में पर भी नाट्य संसार में उनके नाम से अनेक कृतियाँ उपलब्ध हैं। अतः उनकी मौलिक रचनाओं के

१-रचनाएं -- 'आफताबे मुहब्बत', 'सुरीदे शक', 'मारे वास्तीन', 'कसीरे हिस', 'बोरंगा दुनिया उर्फ मोठी डरी', 'दामे हसन', 'सुफेद हसन', 'सैदे हसन', 'स्वाबे हस्ती', 'खुबसूरत बला', 'सिलवर किंग उर्फ जूमे बफा', 'यहूदी की लड़की', 'मक्त सुरदास उर्फ बिल्व मंगल', 'भारत रमणी', 'महूर सुरली', 'मीन्य प्रतिज्ञा', 'हिन्दुस्तान कदीम व जदीद', 'तुकी हूर', 'पहला प्यार उर्फ संसार बन्ने', 'बाँध का नशा', 'सीता बनवास', 'रुस्तम सोहराब', 'कमी बालक', 'भारतीय बालक उर्फ समाज का शिकार', 'दिल की प्यास', 'मर्गिबद गंगा'।

१- श्रीमती विद्यावती 'नम्र' ने अपने शोधप्रबन्ध -- 'हिन्दी रंगमंच और नारायण-

प्रसाद' के ताले, १९६७ में जागा साहब की बत्तीस कृतियाँ दी हैं, जो इस प्रकार हैं--

१- 'आफताबे मुहब्बत' - १८६७

७- 'सहीदे नाज' - १९०६

२- 'मारे वास्तीन' - १९०३

८- 'सुफेद हसन या किंग लीयर' १९०७

३- 'सुरीदे शक' - १९०४

९- 'सैदे हसन' परिवर्तित रूप 'अंजामे हसन' - १९०८

४- 'कसीरे हिस' उर्फ 'बालिम बन्ने' - १९०५

१०- 'स्वाबे हस्ती' १९०६-१०

५- 'सुने नाटक' - १९०५

११- 'खुबसूरत बला' - १९११

६- 'मोठी डरी या बोरंगा दुनिया' - १९०५

१२- 'सिलवर किंग या जूमे बफा' १९१२

(शेष आठ पुस्तक पर देखें)

निश्चय में बड़ी ही कठिनाई पड़ती है। यह कठिनाई केवल आगा साहब के साथ ही नहीं, वरन् व्यावसायिक नाट्य-कम्पनियों के सभी नाटककारों के साथ है, क्योंकि वहाँ नाटक के प्रकाशन के स्थान पर इसके सफल जर्निय को महत्व दिया जाता था। हर्ष जी के साथ यह प्रश्न अधिक प्रखर रूप में सामने आता है। इसके पीछे यह तथ्य भी हो सकता है कि उन्होंने अपनी ही कृतियों के नाम बदलकर या थोड़ा बहुत परिवर्तित करके अपनी ही कम्पनियों ('इण्डियन शेक्सपियर थियेट्रिकल कम्पनी', 'ग्रेट जल्फ्रेड थियेट्रिकल कम्पनी', 'ग्रेट शेक्सपियर थियेट्रिकल कम्पनी') के रंगमंच पर रखा हो या दूसरों के नाटक भी अपनी ही कम्पनी में अभिनीत किए हों जिससे उन कृतियों को भी आगा हर्ष का समक लिया गया है यथा--'गुलक जरीना', 'जहरी साँप', 'सुर्ख शीरी फरतीब' आदि। उनके अतिरिक्त आगा साहब के व्यक्तित्व का प्रमुख विशेषता थी कि कौमल तथा भावुक मन कवि होने के कारण किसी नाटक का दुर्घटा को वह सहन नहीं कर पाते थे। यदि ऐसी कोई कृति

(विगत पृष्ठ की अवशिष्ट टिप्पणी संख्या-२)

१३- 'सुव परस्त'	-- १९१४	३०- 'महुर मुरली' - १९३०
१४- 'बिल्व मंगल'	-- १९१५	३१- 'दिल की प्यास'-१९३०
१५- 'यहूदी की लड़की या मसरिकी खिटारा' - १९१६	३२- 'अरक'-रुस्तम चौहराब'	
१६- 'भारत रमणी' (बनदेवी) - १९१६	का परिवर्तित रूप-१९३०	
१७- 'जीसा बलिदान'	- १९१७	पृ० २४४-२४५
१८- 'शेर की गरज'	- १९१८	
१९- 'मातृभक्ति'	- १९१९	
२०- 'फिराब गंगा'	- १९२०	
२१- 'हिन्दुस्तान'	- १९२१	
२२- 'तुकीं हुर'	- १९२२	
२३- 'पहला प्यार'	- १९२३	
२४- 'बाँस का नशा या पति भक्ति' - १९२४		
२५- 'सीता कन्यास'	- १९२६	
२६- 'रुस्तम चौहराब'	- १९२७	
२७- 'भारतीय बालक या समाज का शिकार' - १९२९		
२८- 'मीन प्रविष्टा' - १९२९		
२९- 'श्री बालक' - १९३०		

उनकी दृष्टि-पथ में जाती तो उसमें प्राण डालने^व पुनः संवारने के लिए उनका मन सदैव उद्दिग्ध रहता । जब तक कि वे उसका नये सिरे से पुनर्संगठन न कर डालते उनको चैन न मिलता था । इस प्रकार संवारी व सुधारी रचनाओं को भी लोगों ने बागा हथ की कृतियों में संगृहीत करके उनकी मौलिक रचनाओं के निर्णय को पर्याप्त विवादास्पद बना दिया है ।

बागा हथ और हिन्दी नाटक

७८. नाटकीय जगत में बागा साहब के आगमन से पूर्व रंगमंच पर उर्दू नाटकों का प्राधान्य था व उनके कृतिकार इस क्षेत्र में प्रसिद्धि प्राप्त कर चुके थे । उनसे प्रेरित होने हैं व अपनी भाषा होने के कारण हथ जा ने भी उर्दू रचनाओं से ही अपने नाटकीय जीवन का आरम्भ किया व सोलह कृतियां रंगमंच को वर्णित कीं । किन्तु सन् १९१५ में इस अबाध्य प्रवाह में एक नया मोड़ आया, जब कि इस मान्य कलाकार की मनोवृत्ति का झुकाव हिन्दी नाटकों की ओर उन्मुख होने लगा । भाषा के इस परिवर्तन के पीछे निम्नलिखित कारण कार्यशील थे—

- १- अध्ययन के प्रति बागा साहब का गहरा लगाव था । अपनी इसी प्रवृत्ति के कारण हिन्दुओं के अनेक ग्रन्थों का उन्होंने अध्ययन किया, जिससे उनकी रुचि हिन्दुओं के जीवन, उनके आचार-विचार, रीति-नियम, परम्परा आदि की परिपूर्ण जानकारी के प्रति क्रमशः बढ़ती गई ।
- २- स्वामी सुरारी देव और पण्डित ज्ञाननारायण नामक हिन्दू मित्रों के धार्मिक वाक्पत्रों का उत्तर देने की वज्राहत ।
- ३- विनायक प्रसाद 'तालिब' बनारसी व नारायण प्रसाद 'केताब' के पौराणिक हिन्दी नाटकों की अतिशय लोकप्रियता व जनता के इन नाटकों के प्रति निरन्तर बढ़ते आकर्षण की प्रेरणा ।

४- जनता की मांग ।

५- नारायण प्रसाद 'केताब' की इस अवहेलनात्मक उलाहना—“उर्दू बागा” साहब की मातृ भाषा है, वो अगर उर्दू में लिखते हैं तो क्या कमाल करते हैं ? अगर हिन्दी में लिखें तो हम भी बाब हैं +” से उत्तेजित होकर हिन्दी नाट्य जगत में पदार्पण कर अपूर्व निश्चय,” इस नये बज्य से कह देना कि अब हम भी हिन्दी में हमें लिखेंगे आदि.

१- श्रीमती विभाक्ती 'नम्र'-हिन्दी रंगमंच और नारायण प्रसाद 'केताब', शोधप्रबन्ध, १९६७, पृ० २३७

७६. यही निश्चय, धार्मिक हिन्दू ग्रन्थों का अध्ययन, व बनारस के साहित्यिक वातावरण की पृष्ठभूमि - सब एक साथ मिलकर सन् १९१५ में आगा साहब के प्रथम हिन्दी नाटक 'मक्त सुरदास' उर्फ 'वित्त्वमंगल' के रूप में प्रस्तुतित हुआ। श्रीमती विद्यावती जी ने 'भारत रमणी' को हज्र जी की प्रथम हिन्दी कृति माना है जो गलत है। 'भारत रमणी' या बनदेवी यद्यपि सन् १९१५ में ही अभिनीत हुआ, किन्तु 'मक्त सुरदास' इसके कुछ समय पूर्व ही रंगमंच पर लिखा चुका था। अतः 'भारत रमणी' को उनकी प्रथम हिन्दी कृति नहीं माना जा सकता।

८०. सन् १९१५ से १९३२ तक हिन्दी नाटकों के अपने प्रणयन काल में आगा साहब ने न केवल धार्मिक व पौराणिक वरन् एक सजा कलाकार के रूप में समाज पर दृष्टि दाँढ़ते हुए लोक सामाजिक नाटकों का प्रणयन किया। 'मक्त सुरदास', 'भारत रमणी' व 'सीता बनवास' को छोड़कर जो कि स्वयं आगा साहब की कम्पनी में अभिनीत हुए शेष सभी हिन्दी नाटक कलकत्ते के मैज थियेटर में लिखे जब कि सन् १९१८ में जे०स्फ० मैज ने एक हजार रुपए महीने पर उन्हें अपने यहां स्थायी नाटककार के रूप में नियुक्त कर लिया था। इस बन्धन से सन् १९२३ में मुक्त होकर भी आगा साहब ने अपनी रक्तारं मैज थियेटर को नहीं दीं। वस्तुतः यहीं रहकर उन्होंने हिन्दी की सेवा में लोक छुम्प अर्पित किए जिसकी सुगन्ध काल सीमाओं से आगे आकर साहित्य वाटिका में बाज की फैली हुई है।

'मक्त सुरदास उर्फ वित्त्वमंगल' (१९१५)

८१. अपनी ही इण्डियन शेक्सपियर थियेट्रिकल कम्पनी के लिए हज्र जी ने सन् १९१५ में कलकत्ते में अपना यह पहला हिन्दी नाटक लिखा। प्रथम प्रयास होने पर भी आगा साहब का यह पौराणिक नाटक भाषा, भाव व अभिनयता इन सभी दृष्टियों से पर्याप्त सम्पन्न है। नाटक के प्रारम्भ में भावान कृष्ण का शंकर के प्रति यह कथन हिन्दू धर्म के दर्शन (philosophy) के साथ ही साथ घटनाओं के कार्य कारण सम्बन्ध को भी प्रस्तुत करता है -- 'शंकर ।... यहां हर कार्य का एक कारण होता है ।... उस बिड़ड़े हुए को बताने के लिए एक नहीं लाख उपदेशों, परन्तु जब तक उसके बाने और सुनने के कार्य एकट्ठे न हो जाएं,

उसका भूल से निकल कर सीधे मार्ग पर जाना दुश्वार है । कारण यहाँ हर बात कर्मानुसार है^१ । वित्त्व मंगल की कथा इन्हीं तथ्यों की सत्यता सिद्ध करती है । शंकर के उपदेश इस वेश्या प्रेमी के लिए ज्योंहीन रहते हैं, क्योंकि तब तक सुधार के लिए पर्याप्त मनोवैज्ञानिक कारणों की भूमि तैयार न हो सकी थी । किन्तु एक दिन रात्रि की मौन नीरवता में बिलखती धर्म पत्नी को दुकराकर भयंकर भोंकाघात तथा घनघोर वर्षा में बढ़ती दरिया को लाश रूपा नाँका से तैर कर कोठे तक पहुँचाने वाले वित्त्व के ब्राह्मणत्व पर जब स्वयं चिन्ता प्रहार करता है तो वेश्या की धिक्कार से स्वयं ही उसका ब्राह्मणत्व जाग उठता है, भूले हुए कर्तव्यों का स्मरण हो जाता है तथा पश्चात्ताप की भावना कुम्भों के प्रक्षालन व सरपथ पर जाने के लिए बाध्य करती है । जब उसे शंकर या अन्य किसी के उपदेश की आवश्यकता नहीं, वरन जातना की पुकार आत्मबोध कराता है । "ब्राह्मण का पुत्र और चाण्डाल? क्या सबसुब मैं बिल्कुल गिर गया हूँ ? क्या कर्म और विद्या के सुर्म में संसार का पालन करने, रक्षा करने, उजाला देने के बदले सिर्फ जलने और जलाने ही की शक्ति रह गई है ?" एक नाँव वेश्या ब्राह्मणपुत्र को धर्म शिक्षा के इसकी प्रतिक्रिया नाटककार ने वित्त्व की भावनाओं में बड़ी मनोवैज्ञानिक रीति से प्रदर्शित की है । वस्तुतः ये ही भाव वित्त्वमंगल के जीवन को परिवर्तित कर देते हैं, जब कि शंकर के उपदेश प्रभावपूर्ण नहीं हो पाते ।

८२. चिन्तामणि वेश्या के परिवर्तन व चारित्रिक उच्चता को वस्त्राभाषिकता के प्रहार से बचाने के लिए नाटककार ने उसी के मुँह से स्पष्टीकरण

१- अंक १, दृश्य २, पृ० ४

२- चिन्तामणि—'विचार करो और म्याय करो कि जब ब्राह्मण झूठा खाना, दुधरे का उकड़ा हुआ निवाला नहीं खा सकता तो एक बाजारी वेश्या..... जिसको कि सैकड़ों कामी कुर्तों ने निचोड़ा है —

३. जिसकी ऐसी नीच अवस्था जिसका ऐसा हाल है ।

जाति का वह ब्राह्मण पर कर्म से चाण्डाल है ॥

अंक २, दृश्य १, पृ० ५२

३- अंक २, दृश्य १, पृ० ५२

करवा दिया है कि जीवन निर्वाह के लिए उसे इस पैसों को अपनाना पड़ा है अन्यथा उसका खानदान और लहू नीच नहीं है । माता-पिता के धर्म शिक्षण के संस्कार अभी भी उसके मस्तिष्क पर अंकित हैं ।

८३. चित्त्वमंगल को आदर्श के धरातल पर ले जाकर भी नाटककार ने अधिकाधिक स्वाभाविक बनाने की चेष्टा की है । भक्ति में डूबने वाला यह भक्त एक सांसारिक जीव ही है जो कि कुछ समय पूर्व संसार के राग, द्वेष और कालिमाओं में पूर्णतः निमज्जित रह चुका है । अतः विषय वासनाओं की कीचड़ से निकल जाने पर भी यदि उसके निर्मित अथवा अर्जित संस्कार नगर सैठ की पत्नी भागीरथी के रूप-सौन्दर्य में मटका कर उसे कुछ समय के लिए मार्ग से विचलित कर देते हैं तो आश्चर्य क्या ? लेकिन अब वह दुर्बल हृदय नहीं है, वरन् भक्ति के सम्बल ने उसके मन को दृढ़ बना दिया है । अतः पश्चात्ताप की भावना में अपने दोषों नेत्रों को फौड़कर भक्ति-पथ पर बढ़ता हुआ अन्त में उसी परमसत्ता में विलीन हो जाता है । उसका यह उज्ज्वल फल और दृढ़ता ही उसके चरित्र की महानता है ।

भारत रमणी (१६१५)

८४. जागा साहब ने इस नाटक को 'पारसी बल्फ्रेड थियेट्रिकल कम्पनी' के लिए नहीं जैसा कि 'उम्मे' ^१ का मत है वरन् स्व निर्मित 'इण्डियन सेक्सपियर थियेट्रिकल कम्पनी' के लिए सन् १६१५ में लिखा था। यही नाटक थोड़े से रूपान्तर के साथ 'वनदेवी' अथवा 'जंगली फूल' नाम से अन्य कम्पनियों के रंगमंच पर भी खिला ।

८५. प्रस्तुत पौराणिक नाटक अपने नामानुसार ऋषि सुत्री शान्ता के रूप में भारतीय रमणी के आदर्श को प्रस्तुत करने वाला है जो राजकुमारी सैफ़ रीहिणी के सौतिया डाह का शिकार होकर भी उसके प्रति सब प्रकार के दुर्भावों से मुक्त है । तांत्रिक द्वारा अबोध बालकों की हत्या का

१- चित्त्व- (स्वयम्) कमाने चित्त्वमंगल । पांच तुम्हें उवाले और वानन्द की तरफ से जा रहे थे । परन्तु बांछों ने तोरे लिए दुःख, विकार और नरक का रास्ता तय कर लिया ।' अंक २, दृश्य ७, पृ० ८३

२- पाण्डेय केन कहां 'उम्मे' -- 'रंगमंच' -- पारसी बल्फ्रेड थियेट्रिकल कम्पनी के बीन सैल, वाज २१ अगस्त १६२४

दोषारोपण व प्रजावत्सल राजा (श्वसुर) द्वारा प्राणदण्ड के आदेश पर जल्लाद की अनुकम्पा से बचकर वह अपने कर्तव्यों से विमुख नहीं होती। पुरुष वेश धारण कर एक और मित्र रूप में पति की प्रसन्नता की प्राणपण से चेष्टा करती है तो दूसरी ओर विद्वेष और झूठ की भावना से ऊपर उठकर अपना जीवित नष्ट करने वाली रोहिणी (सौत) को अपमाने व ^{अस्से} प्रेम करने का परामर्श देती है। कितना ऊँचा आदर्श है? कितना ही नहीं, संकटापन्न अवस्था में अपने पुरुष वेश का रहस्य खोलकर अपने त्याग और बलिदान से न केवल रोहिणी को बचाता है, वरन् दोनों के जीवन को प्रेममय व सुखमय बनाती है। मुसलमान अथवा विजातीय धर्म का होकर भी नाटककार ने भारतीय आत्मा में उाहरे पैदर उसकी नारी जाति के सम्पूर्ण सौन्दर्य को सुदृढता से निहारा और खुमब किया है तभी वह उसके पूर्ण अंकन में सफल हो सकता है^१।

८६. सन् १९१३ में स्थापित अपनी 'इण्डियन थैक्सपियर थियेट्रिकल कम्पनी' के १९१७ में टूट जाने के पश्चात् बागा साहब ने सन् १९२५ में पुनः 'दी ग्रेट थैक्सपियर थियेट्रिकल कम्पनी' नाम से एक नई कम्पनी बनारस में स्थापित की जिसने पौराणिक नाटकों के अन्तर्गत बागा साहब के केवल 'सीता वनवास' (१९२८) का ही अभिनय किया। नाटक की कथा रामायण के उत्तरार्द्ध से ली गई है। रामायण के अतिरिक्त द्विजेन्द्रलाल राय के 'सीता' नाटक ने भी कथानक की दिव्यता तथा आकर्षण के विकास में सहयोग दिया है^२। सीता परित्याग की कथा लेकर नाटककार ने दर्शकों को पूर्णतः करुण रस में डुबोया है। लव-कुश की संयोजना बीच-बीच में हास्य के मधुर छोट्टे छालती है। हास्य सरस और व्यंग्य गर्भित है।

१- 'प्लॉट के संगठन, मौलिकता और भाषा की मज्जा की दृष्टि से यह नाटक 'वीर भारत' और 'कृष्ण सुदामा' से अच्छा है। हम जब यह विचार करते हैं कि नाटककार कुशलान है तब तो नाटक का सौन्दर्य और भी बढ़ जाता है। पाण्डेय केन कहां 'उ' -- 'रामच' - पारसी अल्फ्रेड थियेट्रिकल कम्पनी के तीन छे' , वाच २१ अस्त १९२४ ।

२- डा० कैपति अनादक-- 'हिन्दी के पौराणिक नाटक', प्र० सं०, १९६१, पृ० २२६

८७. जागा हनु ने अपने 'सीता बनवास' में पौराणिक कथा से सम्बन्धित कुछ नए प्रश्नों को उठाकर उनका समाधान देने की चेष्टा की है। अग्नि परीक्षापरान्त भी कुछ अयोध्यावासियों को राम द्वारा सीता का ग्रहण मान्य नहीं था। पर गृह में रहीं स्त्री के प्रति उनका मन सशंक ही रहता है। जब उन्होंने स्वयं घटनास्थल पर उसके किता पहलू को नहीं देखा तो उनके विश्वास का आधार भी क्या हो? उनकी शंकाओं में नाट्यकार ने प्रजा की मान्यताओं और मनोवृत्तियों का दिग्दर्शन कराया है।

८८. कैकेयी द्वारा राम को बनवास व राम द्वारा सीता को परित्याग-- इन दो घटनाओं को लेकर नाट्यकार ने दोनों के चारित्रिक अन्तर की सूक्ष्मता व्यक्त की है।

८९. सीता के जीवन की सबसे मर्मस्पर्शी व करुण-कथा को नाट्यकार ने उसमें पूर्णतः हुक्कर व भावमग्न होकर प्रस्तुत किया है। इतने भावमय रूप में नाट्यकार के दर्शन हमें इससे पूर्व किसी अन्य कृति में नहीं होते। इन्हीं भावनाओं ने पात्रों के चरित्र के कोमल से कोमल अंग को उभारा है। अश्वमेध यज्ञ की पूर्ति के लिए वशिष्ठ मुनि द्वारा पुनर्विवाह के वाग्रह पर राम का यह प्रत्युत्तर -- 'वह एक ही तरह हो सकता है,.... कि उस हृदय को जिसमें सीता का प्रेम लहरें मार रहा है, शाप देकर मरु भूमि बना दीजिए...

१- दुर्लभ--'किन्तु रावण विजयी श्रीराम ने अग्नि परीक्षा लेंने के बाद पुज्य सीता का ग्रहण किया है।

नगरजन--यह अयोध्या की नहीं, लंका की घटना है।

दुर्लभ -- इसलिए, जिसने अपनी बांछों से नहीं देखा उसके सन्तोष का कारण नहीं हो सकता।' -- अंक १, दृश्य २, पृ० ८

२- लव--'मायन् । एक बात समझ में नहीं जाती कि अपने पुत्र भरत को राज्य दिलाने के लिए जनमानस में रानी कैकेयी से जो अन्याय हुआ है, उसके लिए आपने अपनी रचित रामायण में उसे दुष्ट ठहराया है, किन्तु श्रीराम ने पुण्यमयी देवी को बनवास देकर कैकेयी से भी अधिक कठोरता दिखाई फिर भी आपने रामायण को अपार अपार में उनकी दया और उनके कर्म का गुण गाया है।

बाल्मीकि--'उनकी हृदयवत्तलवार की हकूमत थी, किन्तु स्व-राम का राज्य धर्म का राज्य है... राम ने प्राण प्यारी पत्नी का परित्याग करके संधार को (अथ जल पृष्ठ पर देखें)

‘यह हृदय मन्दिर उसी वनवासिनी का धाम है ।

जानकी में जान होगी, राम जब तक राम हैं ।’^१

न केवल राम के एक पत्नीव्रत आदर्श को प्रस्तुत करता है, वरन् सीता के वरित्र को फलक भी दिखाता है । निर्वासन की मर्यान्तिक पीड़ा में राम के प्रेम का अटूट विश्वास ही उस वनवासिनी के प्राणों का अवलम्ब है । इस विश्वास पर ही उसके जीवन की वाशा टिकी है ।

६०. जागा साहब का सीता-वनवास भाषा, मात्र, वरित्र व कथा-संगठन तथा अभिनेयता इन सभी दृष्टियों से सौन्दर्यपूर्ण है । उसके इस अपूर्व सौन्दर्य व रंगमंचीय मूल्य पर मुग्ध होकर महाराजा चरखारा ने बाठ हज़ार में हथ जी से इसे खरीद लिया^२ ।

६१. इन पौराणिक नाटकों के अतिरिक्त ‘मधुर मुरली’ (१९१८-१९ के लगभग), ‘मीरख गंगा’^३ (१९२०) व ‘मीरख प्रतिज्ञा’ (१९२४) वार्षिक पौराणिक हतिवृत्तों पर संगठित होकर जे०स्क०जे० के थियेटर में अभिनीत हुए । राजकुमार देवव्रत की मीरख प्रतिज्ञा ही अन्तिम नाटक के नामकरण का कारण है । बीबर पुत्री मत्स्य गंधा सत्यवती के रूप पर पिता शान्तनु की आसक्ति व राज्य प्रलोभों बीबर की कठोर शर्तों पर पिता की मनो-वेदना से दुःखी होकर देवव्रत राज्य ग्रहण न करने तथा बाजीरान् कृतवर्त्य-पालन की प्रतिज्ञा करता है और यह प्रतिज्ञा ही उसके ‘मीरख’ नामकरण का उपादान सिद्ध होती है ।

(पूर्व पृष्ठ का अवशिष्ट अंश)

सिखाया कि प्रजापालन किस प्रकार होता है ? और सीता ने पति - बाज़ा शिरोधार्य करके वार्याकर्त की ललनाओं को यह शिक्षा दी कि स्वामी की सेवा कैसे की जाती है ? -- अंक २, दृश्य १, पृ० ३३-३४ ।

१-अंक २, दृश्य २, पृ० ३८-३९

२-‘मधुर मुरली’ और ‘मीरख-गंगा’ नाटक प्रस्तुत प्रबन्ध की छलिका को उपलब्ध नहीं हो सके ।

३-~~यह नाटक की हस्तलिखित प्रति उपलब्ध हुई, जिसमें पूर्व पृष्ठ संख्या नहीं दी गयी थी ।~~

६२. किन्तु भीष्म का मार्ग निष्कण्टक नहीं है। उसे काशी-नरेश की पुत्री अम्बा की प्रतिहिंसा का शिकार होना पड़ता है जो देवव्रत द्वारा हरण किए जाने के कारण ही अपने मावी पति शलु द्वारा ठुकराई जाती है व भीषण प्रतिज्ञा के कारण देवव्रत द्वारा भी ग्राह्य नहीं होती। -- 'तुमने मेरा प्रेम नहीं लिया तो अच्छा अब घृणा मिलेगी। ... अब यह जगत शुन्य हो गया। कोई नहीं रहा -- केवल अम्बा है, भीष्म है और प्रतिहिंसा है।' अपनी इसी प्रतिहिंसा की पूर्ति महाभारत युद्ध के समय वह शिखण्डी के रूप में शस्त्र प्रहार करके करती है, जब कि भीष्म ने नारी के प्रति मातृत्व भाव व सम्मान के कारण उसके विरोध में शस्त्र न उठाने की प्रतिज्ञा कर रखी है।

६३. लोक जालोचकों ने आगा हन्न की पौराणिक कृतियों में 'श्रवणकुमार' को भी संकलित किया है^१। किन्तु सच तो यह है कि हन्न जी की इस नाम की कोई स्वतन्त्र रचना उपलब्ध नहीं है, वरन् उनके 'हिन्दुस्तान कदाम व जदीद' (प्राचीन और नवीन भारत - १९२१) का प्रथम अंक श्रवणकुमार की कथा को लेकर संगठित हुआ है।

६४. वर्गमयीयों एवं पुराणादि में अपने नाटकों की कथावस्तु के चयन के अतिरिक्त आगा साहब ने समाज पर भी दृष्टिपात किया। उसमें फैली कुरीतियों व हुराश्यों को देखा व अनुभव किया तथा उनके दुष्परिणाम तबलाकर

१-(क) श्रीकृष्णदास--'हमारी नाट्य परम्परा' प्र० सं०, १९५६, पृ० ६१८

(ख) सौमनाथ गुप्त-- 'हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास', तृतीय संस्करण, १९५१, पृ० १५६।

(ग) डा० रणधीर उपाध्याय-- 'हिन्दी और गुजराती नाट्य साहित्य', प्र० सं० अक्टूबर १९६६, पृ० ३१३

(घ) डा० देवर्षि सनाद-- 'हिन्दी के पौराणिक नाटक', प्र० सं०, १९६१, पृ० २२७

समाज की बाँहें खोलने के लिए सन् १९२४ में 'जाँस का नैतिक नामक अपने सर्वप्रथम सामाजिक नाटक की रचना की। उससे पूर्व उर्दू में उनके इस प्रकार के प्रयास सराहनीय हो चुके थे, किन्तु हिन्दी में उनका यह पहला प्रयत्न था-जो पर्याप्त सफल रहा। नामकरण के अनुसार ही नाटक में रूपासक्त वैश्या प्रेमी और कामुक पुरुषों का साकार चित्र खींचा गया है। नायक छाल एक ऐसा व्यक्ति है, जो कामलता वैश्या के बन्धन में अपनी समस्त सम्पत्ति व जीवन सुख का होम करके अन्त में अपनी धर्म परायणा पत्नी सरोजनी द्वारा सही मार्ग पर जाने में समर्थ होता है। वैश्या के प्रेम की गहराई नाटककार ने स्वयं कामलता के सुख से व्यक्त करा दी है -- 'उस धर्म का पालन लग्न मण्डप से किता तक साथ देने वाली पतिव्रता स्त्रियों कर सकती हैं। बरी की साड़ी और सोने की करकनी के लिए धर्म देने वाली वैश्या नहीं कर सकती।'।

६५. यह एक मनोवैज्ञानिक सत्य है कि किसी भी व्यक्त के लिए अपनी कमजोरियों और दुर्गुणों का दूसरों के द्वारा व्यक्तकरण अत्यन्त होता है। नाटककार ने वैश्या समस्या के मूल में जाने के साथ ही इस मनोवैज्ञानिक सत्य के आधार पर वैश्या मनोवृत्ति का अन्वेषण किया है जो वैश्या होकर भी 'वैश्या' शब्द से अपने को अपमानित अनुभव करती है। पति की माँस मांगती सरोजनी के प्रति कामलता का नारी-हृदय प्रवीण हो उठता है, क्योंकि वह भी एक स्त्री है जो स्त्री की मनो-वेदना का यही प्रकार अनुभव कर सकती है किन्तु तभी वैश्या शब्द की चोट उसके सारे सदभावों को मस्मीभूत कर देती है-- 'क्या कहा ? वैश्या ! ओह, मैं क्या करने वाली थी कि तुमने ठीक समय पर थप्पड़ मार कर मेरी झूल सुके जा दी'। वस्तुतः इस कथन के मूल में समाज के प्रति उसकी प्रतिहिंसा की भावना समाहित है, जिसने अपने दल, प्रजातात्मीक मौखी रूप को दिखकर उन्हें गृहस्थ जीवन से दूर करके घेरे खींच लिया तथा अपनी दुष्ट भावनाओं की परितुष्टि के लिए वैभव के मूठे आवरण में लपेट कर जीवन के सभी मार्गों को सत्य के लिए अवरुद्ध कर दिया

१- प्रस्तुत नाटक की हस्तलिखित प्रति उपलब्ध हुई जिसमें पृष्ठ संख्या नहीं दी गई थी। अतः उद्धरणों में यहाँ भी न दी जा सकी।

वही दौम हन वैश्याजीं को समाज के प्रत्येक व्यक्ति से बदला लेने के लिए बाध्य करता है ।

६६. वैश्या प्रेमी बन्धुमानवीं के पतन के अंजन में नाटककार ने 'बेनी बाबू' के द्वारा ऐय्याश व्यक्ति के पतन की वह सीमा दिसलाई है, जब कि वह ऐसी स्त्री के पास पहुंच जाता है जो स्वयं उसकी ही जाया (पुत्री) हो । दुलारी के रूप में कुटनियों और दुन्दन के रूप में दुष्ट महाजनों का चित्र प्रस्तुत किया गया है । माधव की सृष्टि आधुनिक 'गलेबाज' नेताजी के सदृश्य धर्म पर ठेक्कर फाड़ने के लिए की गई है । नाटक में आदि से अन्त तक नाटकीय घात-प्रतिघातों का अच्छा चित्रण है । नायक कुल के रूप में भारतीय समाज के पतन व सरोजनी की अपूर्व पतिमक्ति के रूप में नाटककार ने हिन्दू माधनाजी की व्यंजना की है ।

६७. अपने 'धर्मी बालक' नाटक (१९३०) में आगा साहब ने कन्या व उसके पिता की दयनीय दशा के चित्र उतारे हैं । कैलाशनाथ एक अभाग्य पिता है, जो दुःख की बहारदीवारी के अन्दर चिन्ता रूपी अँवरी कोठरी में बाबंद है, जिसके हाथों में कन्या रूपी बेड़ियाँ हैं व जिसकी झुड़ी पीठ पर गरीबी के कोड़े अनवरत रूप से पड़ रहे हैं । किन्तु इस अश्वय मर्यान्तिक पीड़ा में भी उसका पितृ हृदय अपनी अस्मर्यता का लाभ उठाने वाले महाजन केशव की कुदृष्टि रूपी वज्राघात को अपनी मोली माली, निरीह, मासूम कन्याजी पर गिरते देखकर बकल उठता है व दबी हुई क्रौघाग्नि अपनी पुत्री गौमती से केशव के विवाह का सन्देश लाने वाले पुरोहित पर भमक उठता है । उसके ये मनोभाव अनेक विवाह की समस्या के स्पर्श के साथ ही जहाँ एक ओर पितृ-हृदय की स्वाभाविकता की रक्षा करते हैं, वहाँ समाज के अन्याय को मूर्त रूप देने के लिए कैलाश को सदैव के लिए जन नय में दुर दुष्ट महाजन का शिकार बना देते हैं । पिता की आपदाजी से बचाने के लिए गौमती की आत्महत्या द्वारा नाटककार ने समस्या को बोटी पर पहुँचा दिया है ।

६८. नाटक के नामकरण को सार्थक करने वाला पात्र है

‘सेवा आश्रम’ का सेवक सोना । इसके द्वारा नाटककार ने अत्याचारी समाज से संघर्ष करने के लिए युवकों को जागृति का उपदेश दिया है — ‘जागो भारत के नौजवानो कर्तव्य तुम्हें ललकार रहा है... और मानवता बीस बीस कर तुम्हें पुकार रहा है ।’ ... जागे बढ़ो, युग का नक्शा फलट दो ।’ युग की बदलती मान्यताएं नाटककार की दृष्टि से जोफल नहीं रहीं । सैठ मनोहर के पुत्र जगदीश द्वारा उसने युवकों में इस जागृति को अंकुरित होते हुए दिखाया है जो धनमद में डूबे अपने पिता के विरोध पर भी असाध्य सावित्री का उद्धार करता है, क्योंकि यह युग की मांग थी । लेकिन सेवा समिति के धन छूट-पुट प्रयासों से जागृति का बीजारोपण भले ही हो जाए समस्या का पूर्ण समाधान नहीं हो सकता , जब तक कि सम्मिलित रूप से सामाजिक स्तर पर कोई भगिरथ प्रयास न किया जाए । ‘सामाजिक व्रत किसी व्यक्ति-विशेष का व्रत नहीं.... इसके लिए समाज के प्रत्येक व्यक्ति को मन, धन, कर्म, त्याग, तपस्या, सेवा इन सारे वस्त्रों को काम में लाना पड़ेगा ।’ अपने इन्हीं विचारों के व्यक्तिकरण में नाटककार ने सोना द्वारा लम्बे-लम्बे भाषण दिलवाए हैं जो नाटक की अभिनयता में थोड़ा व्याघात उत्पन्न करते हैं, ऐसे भाषाण, चरित्र व कथा संगठन की दृष्टि से नाटक उत्तम है ।

‘दिल की प्यास’ (१९३२)

६९. बागा साहब का अन्तिम सर्वप्रसिद्ध सामाजिक नाटक है

जिसमें नाटककार ने कृष्णा व मनोरमा द्वारा भारतीय और पाश्चात्य संस्कृति के वाद्यों की मांग की प्रस्तुत की है । कृष्णा के लिए पति की पसन्नता ही जीवन का सबसे बड़ा सुख है । इसके लिए वह न केवल अपने अधिकारों को सहर्ष मनोरमा को दे देती है, बरन् अपने को न रोक पाने के कारण पुरुषा पेश वारण करके सेवक के रूप में पति की परिचर्या करती है, जब कि मनोरमा को रुग्ण पति के साथ बंध कर अपनी स्वतन्त्रता का हनन किसी भी मूल्य पर सह्य नहीं । उसके लिए अन्तिम स्वतन्त्रता व स्वच्छन्दता ही सर्वस्व है । नाटक के अन्त में मदन के हृदय पर

कृष्णा की विजय दिखाकर नाटककार ने भारतीय सम्यक्ता व वादशी की श्रेष्ठता का प्रतिपादन किया है। किन्तु उसका दृष्टिकोण स्कांगी नहीं है। वह समय के साथ चलना चाहता है। डा० गणेश के द्वारा उसने अपने समन्वयात्मक दृष्टिकोण को प्रकट कर दिया है कि हम पसन्द करें या न करें किन्तु हिन्दुस्तान धीरे-धीरे बदल रहा है। अतः जो लोग जवान या क्लेम से उस परिवर्तन को रोकना चाहते हैं वे ^{तुम्हें} ~~तुम्हें~~ में गिरह डे रहे हैं। उन्हें 'सिक्लीजेशन' को कोसने के स्थान पर प्रयत्न करना चाहिए कि यूरोप से आई हुई आज़ादी का लहर भारत के शरीर पर जो इस मेल के साथ ही भारत की आत्मा की स्वप्नरती को भी बहा न ले जाए। 'रज्जुकेशन' के बाद भी भारत की औरत 'औरत' ही रहे।

१००. नाटक के नामकरण की सार्थकता के आधार पर घटनाओं के समस्त उतार-चढ़ाव व नाटक के अन्त में उसके प्रतिफलन को नाटककार ने मनोरमा के प्रति शंकरा के इस झोटे से क्लेम में पूर्णतः समाहित कर दिया है -- 'सुनो, इस घर में तीन प्यासे थे, तुम्हें उनकी दाँत की प्यास थी, इन्हें फैशन की और इस देवी की पतिमक्ति की। तीनों के 'दिल की प्यास' आज बुक गई। तुम्हारी प्यास धक्कार के छूट से, उनकी प्यास पड़ताप के वांसुओं से और इस देवी के 'दिल की प्यास' पति मिलन की बहमत से।'

१०१. बागा साहब का 'भारतीय बालक' (१९३२) एवं उपर्युक्त समस्त सामाजिक नाटक मैडन थियेटर के रंगमंच पर लिखे। उस समय हम जी कम्पनी के स्थायी नाटककार नहीं थे। लेकिन सन् १९२३ में इस पद से त्याग करने के पश्चात् भी उन्होंने रुपर लेकर मैडन को ही अपनी कृतियाँ दीं।

१०२. सन् १९३२ के पश्चात् रंगमंच से सम्बन्ध विच्छेद करके हम जी ने नाटकों की रचना सिले-जात 'बैरव लिर की व' ईस्ट इण्डिया' कम्पनी के लिर 'हिरों' फरहाद, 'औरत का प्यार', 'न्यू थियेटर' के लिर 'यहूदी की लड़की', 'बातची सुफान', 'चण्डीदास', 'किस्मत का शिकार' बादि नाटक लिखे। सन् १९३४ में बागा साहब ने 'हम पिक्चर्स' फिल्म कम्पनी बनाई। इसके लिर 'मीम्प-पितामह' की शूटिंग हो रही थी कि २८ अप्रैल १९३५ को बीच में ही उनकी मृत्यु हो गई।

राधेश्याम 'कथावाचक'

१०३. राधेश्याम जी का जन्म बरौली के बिहारपुर मोहल्ले के एक छोटे से कच्चे व सपट्टेले वाले मकान में सोमवार २५ नवम्बर सन् १८९० को हुआ। पिता श्री पण्डित बाकैलाल जी व माता श्रीमती रामप्यारी देवी थीं।

१०४. हिन्दी-उर्दू की प्रारम्भिक शिक्षा को घर में पुरा करते समय ही बाकैलाल जी ने, जो संगीत के अनन्य प्रेमी थे, अपने प्रिय पुत्र को यह धाती साँपने की चेष्टा की। सरस्वती का प्रिय पुत्र मला कफल कैसे होता? आठ वर्ष की अल्पावस्था में ही उसकी मधुर कंठ ध्वनि जन मानस की प्रशंसा की अधिकारिणी हो गई। संगीत के प्रति अपनी जन-मनस तन्मयता एवं अनन्यता को लेकर ने स्वयं वंश परम्परा का प्रभाव बताया है।

१०५.

नाटकों के प्रति रुकाव

१०५. 'कथावाचक' ^{जी} के सपट्टेले वाले मकान के पुरब में समीप ही 'राजा चित्रकूट का महल' नाम से एक बड़ा मकान था। नाट्य व संगीत प्रेमी बरौली की जनता के लिए नाट्य कम्पनियों इस महल में आकर ठहरती व रिहसिलें करती थीं। उनकी आवाजों ने संगीत प्रेमी इस किशोर के मन में भी नाट्य प्रेम का बीज बो दिया। जो अगले न्यू अल्फ्रेड के रंगमंच पर तीन रात लगातार 'चन्द्रावली', 'ज्वालादीन' व 'ज्जीबाबा' के अमिनियों से अंधारित होकर स्वयंभी लल्लुहाने के लिए मचल उठा। जब कि शरीर की अवस्था केवल आठ वर्ष की ही थी।

१०६. दो तीन वर्षोंपरान्त आगा हज़ 'काश्मीरी' रचित 'न्यू अल्फ्रेड' का 'सुखरत बला' नाटक देखने का अवसर मिला तो किशोर मन को झूड़े पात्र में प्यारपण की तीव्र अभिलाषा हुई -- वास्तव में 'सुखरत बला' नाटक देखकर मुझे अब उत्कट उत्कंठा हो गई कि इस परिया में लूंगा। हिन्दी के

१- रंग रंग में यह वस्त्र बौं स्याई हुई सी है।

यह मय ली पी नहीं है, पिछाई हुई सी है।

कथावाचक- मेरा नाटककाल, प्र० सं० १९५७, पृ० ३

प्रेम तो मेरा बड़ ही रहा था- हिन्दी की ^{ही} कौन नाटककार 'तोंबा' छाती के नीचे रखकर इस दरिया में तैरने का मसूबा बांध रहा था^१। इन मसूबों को सन् १९१०-११ में बाबू नानकचन्द खत्री की 'न्यू जलबर्ट' कम्पनी के 'रामायण' नाटक के संशोधन में साकार होने का अवसर भी मिल गया। इस प्रारम्भिक प्रयत्न ने ही एक कथाकार की जीवनधारा को नाटक की ओर मोड़ दिया।

नाटककार राधेश्याम कथावाचक

१०७. 'कथावाचक' के नाटकीय जीवन का आरम्भ किसी मौलिक रचना से न होकर न्यू जलबर्ट के 'रामायण' नाटक के संशोधन से हुआ था। केवल रचना में सुधार ही नहीं, बल्कि उसका निर्देशन मार (Direction) भी संशोधनकार को ही उठाना पड़ा। नाटक संसार में उनका यही प्रथम प्रयास था। नाटक संसार-में-उनका-पहला-प्रथम प्रयाप्त लोकप्रिय हुआ व जब तक का कथावाचक नाटककार के रूप में जन्म के समझा जाया।

१०८. न्यू जलबर्ट थियेट्रिकल कम्पनी के नाट्य प्रयोगों की प्रेरणा पर ^{और} इस सन्ने प्रयास करनेवाले 'कथावाचक' ने अपने नाटकीय जीवन में 'सुर विजय', 'व्याकुल भारत', 'कौरवियन' और 'ग्रेट शाहजहाँ थियेट्रिकल कम्पनी' के अतिरिक्त सर्वाधिक सेवा 'न्यू जलबर्ट' की ^{की} थी। सन् १९१६ से फरवरी १९३० तक, आपकी कृतियों में से अधिकांश इसी के रंगमंच पर खिली। निम्न कृतियाँ उपलब्ध हैं।

वीर अभिमन्यु (१९१६)

१०९. राधेश्याम जी का यह प्रथम मौलिक नाटक है, जिसकी रचना में काफी समय लगा। वस्तुतः यह उनके शौक का एक छेदन था, जल्दी या पाबन्दी की वस्तु नहीं। न्यू जलबर्ट के लिए संरक्षित होने वाला प्रस्तुत पौराणिक नाटक सन् १९११ में आरम्भ होकर कालक्रम में कम्पनी के विघटन हो जाने के कारण

१- डा० देवर्षि उनादक- हिन्दी के पौराणिक नाटके प्र० १०, सम्बत २०१७, पृष्ठ २२६

काट-छांट, रूपांतर प्रकारान्तरों के पश्चात् शनिवार ४ फरवरी १९१६ को कस्तूर पंचमा को दिन 'न्यू जल्फ्रेड' के द्वारा संगम थियेटर दिल्ली में सर्वप्रथम अभिनीत हुआ। नाटक का 'कण्ट्रेक्ट' सोराबजी (Director) से सन् १९१३ में ही हो चुका था। अतः इस 'शोक के लेखन' का रचना-काल १९१४ के लगभग मानना किसी भी दृष्टि से तर्क संगत नहीं है।

११०. अभिनय में भाग लेने वाले कलाकारों में मुख्य थे-- अम्बू लाल-- अभिमन्यु, रैलाज़र -- अर्जुन, अब्दुल रहमान काकड़ी-- माम, जान्नाथ--सुमद्रा, मास्टर निसार-- उत्तरा, रियाज़ -- युधिष्ठिर, मंगनलाल-- द्रोणाचार्य, अमर माई-- जयद्रथ, गंगाप्रसाद माई -- शंकर, सोराबजी ठेढी-- सटपट सिंह, व पुरुषोत्तम-- सुन्दरी (ये दोनों कॉमिक के पात्र थे) आदि।

१११. नाटक के दृष्टिवृत्त का चयन महाभारत के अभिमन्यु पर्व के महाभारत द्रोण पर्व (३३, ४६, ३६) से किया गया है। वीरत्व तथा पराक्रम की मूर्ति अभिमन्यु की कथा द्वारा अपने अन्धधार्मिक देशवासियों में चेतना फुंककर उन्हें देशहित के लिए कटिबद्ध करने के साथ ही उत्तरा की कथा द्वारा शृंगार रस की बरलीलता का परिमार्जन भी नाटककार का उद्देश्य था।

११२. अर्जुन के संसप्तकों के युद्ध पर चले जाने के उपरान्त कौरवों के षडयन्त्र से पितृ-हृल के गौरव की रक्षा हेतु अभिमन्यु की पितृ जनों के समक्ष प्रतिज्ञा, कङ्कष्युह भेदन के लिए प्रस्थान, वहाँ उसका शौर्य-पराक्रम व क्षत्रियत्व की सप्त महारथियों के एक साथ वाङ्मयण से निःशस्त्र अभिमन्यु की मृत्यु, पुञ्जीक में अर्जुन का जयद्रथ की प्रतिज्ञा व उसकी पूर्ति में कृष्ण की सहायता -- नाटक के मुख्य कथासूत्र हैं। मूल कथा से भिन्न 'बहादुर सुन्दरी' का प्रहसन भी चलता है जिसे कालौर के भी बन्नाथ ने ठेसक की वाज़ा पर कलम से प्रकाशित कराया। हास्य कथा के मुख्य पात्रों द्वारा नाटककार ने खूबामयी व 'जीतपुरी' करने वाले सरकार परस्ती का उपहास किया है। चरित्रात्मक अभिमन्यु की मृत्यु प्रयोज्य में ही हो जाती है किन्तु

१- 'यदि हमारे वीर कलवान का गुणगान सुनकर श्रोताओं में वीर रस फलक जाये वीर यह रसिक समाज वीर समाज होकर भारत सरकार की ओर से भारत के सड़कों का मुह चौड़े के लिए 'बैटल फील्ड' में पहुँच जाए तो अच्छा है।'

-- प्रस्तावना, पृ० ३

अर्जुन की प्रातःज्ञा उसकी युद्ध जनित वीर गति का ही प्रतिफलन है, अतः नाटक के नामकरण में शंका करना निर्मूल है ।

११३. हिन्दी के अनेक बालौचकों ने 'कथावाचक' के इस नाटक को हिन्दी के प्रथम नाटक का गौरव दिया है । सम्भवतः ये विद्वतगण मूल गर कि इससे पूर्व 'केताब' का 'महाभारत' (१९१३) व जागा साहब की कुछ रचनाएं अभिनीत हो चुकी थीं । हां यह अवश्य है कि उनकी भाषा का वादशं था 'न ठेठ हिन्दी न खालिस उर्दू' -- वरन् वे एक 'मिली - जुली' जैसे हिन्दुस्तानी^{भाषा} कहना अधिक समीचीन होगा- प्रयुक्त करते थे, जब कि 'रामायण' के प्रणेता व वार्मिक वृत्ति वाले 'कथावाचक' अपनी रचनाओं को अधिक परिमाणित हिन्दी से सम्पन्न करना चाहते थे । इस दृष्टि से उनके वीर अभिमन्यु का अवश्य बहुत महत्व है । इतनी अधिक हिन्दी से पूर्ण अन्य कोई नाटक इसके पूर्व हिन्दी रंगमंच पर नहीं जाया था । कम्पनी मालिक माणिकजी जामनजी मास्टर के प्रति निर्देशक सौराब जी का यह कथन-- 'अधिक हिन्दी स्टेज पर पहुंचाकर हम परीक्षाण कर रहे हैं, कर तो अच्छा ही रहे हैं अब मगवान जाने' उस समय की भाषा की बदलती मनोवृत्ति और वीर अभिमन्यु के इस क्षेत्र में योगदान का सूचक है । यहां 'अधिक हिन्दी' व 'परीक्षाण' शब्द ध्यान में देने योग्य है । त्रैलोक्य जी ने भी इसके इस योगदान को स्वीकार किया है -- 'हम समझते हैं इससे पहले इतने हिन्दात्व का कोई नाटक पारसी कम्पनियों के स्टेज पर नहीं जाया' ।

११४. नाटक की सफलता का मुख्य आधार है कि न केवल रचना में वरन् अभिनय में भी 'हिन्दू और हिन्दी' का पूरा ध्यान रखा गया था । नाटककार ने प्रारम्भ में ही नट के मुख से कहलवा दिया है कि 'यह हिन्दू नाटक है । इसमें हिन्दी भाषा ही प्रधान है । पात्रों को समझना देना कि हाव-भाव में और उच्चारण में हिन्दी और हिन्दू जाति की प्रतिष्ठा का ध्यान रहे' । 'माने, पक्षय कपोपक्षय, कलौकितता व वाश्वर्यकारी दूरियों का पर्याप्त विधान है, फिर भी संगठन, चरित्रों के विकास व पौराणिक वादशं की दृष्टि से नाटक उत्तम है ।

१- कथावाचक -- मेरा नाटक काल, श्री राधेश्याम पुस्तकालय, बरौली, प्र० सं०

१९५७, पृ० ६०

२- हिन्दी रंगमंच (लेख) 'वाङ्मयी', वर्ष-८, संख्या ६

३- मंगलाचरण, पृ० ५

भक्त प्रह्लाद (१६२१)

११५. श्रीमद्भागवत के सातवें स्कन्ध पर संगठित होने वाला यह पौराणिक नाटक श्री विश्वम्भर सहाय 'व्याकुल' की 'व्याकुल भारत' थियेट्रिकल कम्पनी के लिए सन् १९१७ में लिखना प्रारम्भ हुआ था। लेकिन रचना के पूरा होने से पूर्व ही 'व्याकुल'जी ने अस्वस्थता के कारण कम्पनी से सम्बन्धविच्छेद कर लिया। भागीदारों की फूट के कारण कम्पनी में अस्तव्यस्तता आ गई। ऐसी स्थिति में 'कथावाचक' ने 'व्याकुल भारत' की अपेक्षा न्यू बल्फ्रेड को नाटक देना उचित समझा जहाँ इससे पूर्व उनका 'वीर अमिमन्थु' पर्याप्त ख्याति प्राप्त कर चुका था। कम्पनी ने सन् १९२१ में अहमदाबाद के अपने मास्टर थियेटर (कम्पनी का अपना स्थायी रंगमंच) में नाटक का आगमन किया। भाग लेने वाले कलाकारों में मुख्य थे-- पुरुषोत्तम माईबाड़ी - प्रह्लाद, फूलचन्द मारवाड़ी - श्यामलता, शाकिर माई-हिरण्यकशिपु आदि।

११६. नाटक का उद्देश्य भक्ति की महत्ता का प्रतिपादन करना है। अहंकारी और स्वयं को सर्वश मानने वाले हिरण्यकशिपु के पुत्र प्रह्लाद के सुकौमल किन्तु राजसी वैभव के संकुचित वातावरण में पालित मन में भक्ति बीजारोपण करने के लिए नाटककार ने प्रेममूर्ति कुम्हारी की कथा की अवतारणा की है जो उसके संस्कारों को जागृत करके सदैव के लिए अपने प्रभु में लीन हो जाती है। वस्तुतः उसके चरित्र की यही चरम सीमा है। जो हमारे मन के कौमलतम अंग को स्पर्श करती है। स्वयं नाटककार ने इस दृश्य को अपने 'प्यार की वस्तु' कहा है। बीज के अंकुरण के पश्चात् सत्याग्रही प्रह्लाद का भक्ति की उच्चता को प्राप्त करने के लिए पिता प्रदत्त कष्टों को फैलना नाटक की मुख्य कथावस्तु है। लोमीराम और बंचला के द्वारा हास्य सृष्टि की गई है। नाम और दौलत के संघर्ष को लेकर चलने वाली यह कथा निरर्थक नहीं है। दोनों के स्वीकरण के समाधान के लिये साथ नारी के ममत्व व स्नेह को ऊंचा स्थान देकर मूल कथा के साथ इसे अनुस्यूत किया गया है।

११७. नाटक का स्वरूप कुछ विस्तृत है, कारण जोक प्रकार के विचारों के प्रतिपादन की चेष्टा की गई है मुख्य हैं-- सन् १९२० के सत्याग्रह और अहिंसक आन्दोलन का प्रतिबिम्ब (प्रह्लाद की कथा द्वारा), नारी प्रकृति के विविध-

रूपों के दर्शन के साथ उसमें उद्भूत होने वाली जागरणशीलता का अंकन । वस्तुतः ये सभी विचार जो नाटक में विभिन्न कथाओं, उपकथाओं के माध्यम से प्रस्तुत किए गए हैं-- निम्नलिखित हैं--

- १- भक्ति की श्रेष्ठता--(वाधिकारिक कथा)--प्रह्लाद, कुम्हारी-प्रमोद द्वारा ।
- २- गांधी का सत्याग्रह--प्रह्लाद, प्रमोद व अन्य बालकानों द्वारा ।
- ३- नारी और प्रेम-- (१) मातृ हृदय की वत्सलता श्यामलता के द्वारा
(२) प्रति प्रेम की स्काग्रता और तन्मयता ।
- ४- नारी की प्रतिकारात्मक और विद्रोहात्मक प्रवृत्ति -दुण्डा द्वारा ।
- ५- नारी की जागरणशीलता-- ब्राह्मण पत्नियाँ इसका प्रमाण हैं
- ६- वैदान्तिक विचार (१) ईश्वर निराकार और साकार दोनों एक रूप है ।
(२) ईश्वर सत् रज तम इन तीनों गुणों में वर्तमान है
किन्तु ये तीनों गुण उसमें नहीं ।

ब्राह्मणों की दुर्दशा--उनकी जाटकारिता । पाण्डे इसका प्रतीक है जो हिरण्यकशिपु की सुशामद में सत्य व धर्म को भी तिलांजलि दे देता है ।

इनके अतिरिक्त गुरु सम्मान, दायित्व धर्म, ईश्वर प्रार्थना गोपालन, स्वातन्त्र्य - अनुराग, जातिधरता, स्त्रियों के धर्मशास्त्र वादि पर हमी फुटकर रूप में नाटककार ने कुछ संक्षिप्त प्रसंग रखे हैं ।

११८. ब्रह्मरथ जीभा ने 'कथावाचक' के नाटकों को वर्तमान से विच्छिन्न माना है । उनके अनुसार समाज के दैनिक जीवन से प्रायः उनका सम्बन्ध नहीं रहता । यह धारणा वाधारहीन है । सत्याग्रह, नारी- चेतना, सामाजिक कार्य में उनके उतरने का वाग्रह वादि प्रसंग इस बात के प्रमाण है । वस्तुतः प्रस्तुत नाटक नारी महात्म्य का गुणानुवाद है ।

११९. नाटक का रूप विस्तृत है । गीत व पद्यात्मक संवाद पर्याप्त है । अधिकांश गीत भक्ति प्रधान है । इन सब के ^{अपराध} दृष्टान्त की नाटक कलात्मक दृष्टि के सुन्दर है । विचारों की ने तो इसे जाने वाले भारत के रूप की अभिव्यक्ति कहा है ।

परिवर्तन (१९२५)

१२०. लेखक का प्रथम सामाजिक नाटक है जो 'वीर अमिनन्द' और 'श्रवणकुमार' के पश्चात् सोराबजी की इस चुनौती -- 'यह तो धार्मिक नाटक है। कथावाचक के लिए ऐसे नाटक लिख देना कोई कठिन काम नहीं। सामाजिक नाटक लिखकर नाम कमाओ तब जानें' ^१ पर संगठित किया गया था। न्यू वल्फ्रेड कम्पनी से 'कथावाचक' के १५ नवम्बर १९२४ को नाटककार के रूप में स्थायी बन्धनों के पश्चात् यह मार्च १९२५ को दिल्ली में अभिनीत हुआ। इस एक रचना के उपरान्त कम्पनी का यह नाटककार नाट्य लेखन के उत्तरदायित्व के साथ ही १ अप्रैल १९२५ से न्यू वल्फ्रेड का निर्देशक (Director) भी बन बैठा। विश्वम्भरनाथ शर्मा 'कौशिक' का यह मत कि नाटक १९१४ में लिखा जा चुका था किन्तु किन्हीं कारणों वश 'प्रह्लाद' के पश्चात् सन् १९२५ में अभिनीत हुआ तथ्यहीन है। वस्तुतः उस समय तो 'कथावाचक' अपने शोक के लेखन 'वीर अमिनन्द' में व्यस्त थे।

१२१. अभिनय करने वाले कलाकार थे, शाकिर मार्व--

श्यामलाल, नर्मदाशंकर-- लक्ष्मी, चौबे रामकृष्ण-- ज्ञानचन्द बकौल, ज्ञानलाल-- गोलडेन गोली, अब्राहीम मोटे-- शंभुदादा आदि।

१२२. यह एक सामाजिक नाटक है जिसमें वैश्या प्रेम और कुसंगति के परिणाम दर्शाये गए हैं। कथावस्तु को देखते हुए नामकरण पूर्णतः सार्थक है, परिवर्तन-- तबदीली अर्थात् परिस्थितियों के घात-प्रतिघात ^{घात} में पात्रों का बदलना। नाटक के सभी मुख्य पात्र इस कसौटी पर कसे गए हैं। सदैपरित्र नायक श्यामलाल का कुसंगति से उत्पन्न वैश्या प्रेम में चढ़कर पतित होना --तदुपरान्त परमात्माप और सन्यास, प्रणिमायिका बन्दा का लक्ष्मी की कत्त होकर भी मास्टर बिहारीलाल के दबाव में वैश्या बनना- तत्पश्चात् अपने कुपरिणामों को देखकर सन्यासिनी बनना इसी परिवर्तन का प्रमाण है।

१- कथावाचक, मेरा नाटककाल, प्र० सं० १९५७, पृ० १०३

२- 'परिवर्तन' नाटक की प्रतिका-- कौशिक

१२३. नाटककार ने वैश्याप्रथा व वैश्या प्रेम की समस्याएँ अवश्य उठाई हैं, किन्तु उनका समाधान काल्पनिक सा है। श्यामलाल चन्दा के प्रेम में पड़कर जीवन की सम्पूर्ण सुख-शान्ति का होम कर देता है। अन्त में शान्ति हेतु संसार त्याग कर सन्यासी बनता है। यही है इसका समाधान जो कि पूर्णतः अस्वाभाविक है।

१२४. वैश्या प्रथा के उत्तरदायी समाज के वे कपटी लोग ठहराए गये हैं, जो अशहाय और अनाथ बालाओं को फंसाकर उनसे यह घृणित कर्म कराते हैं और स्वयं उनकी धन सम्पत्ति पर पर देश करते हैं। बिहारीलाल ह्सी वर्ग का प्रतिनिधि है। अपने लाम हेतु वह चन्दा को इस कर्म के लिए बाध्य करता है। कन्या विश्व-विद्यालय के प्रसंग द्वारा नाटककार ने जो समाधान प्रस्तुत किया है कि वे सुधार कर समाज कल्याण करें— पूर्णतः अस्वाभाविक है। एक वैश्या के द्वारा देश की बहनों की सेवा हिन्दू समाज कराएगा ? इस प्रश्न से यद्यपि नाटककार ने वास्तव नहीं बन्द की है, किन्तु ज्ञानचन्द्र के द्वारा उसका जो प्रत्युत्तर दिया है, उसमें स्थायित्व अथवा ठोसता के स्थान पर वादर्थ का आग्रह ही अधिक है^१।

१२५. चरित्रों के परिवर्तन के लिए नाटककार ने पश्चात्ताप के साधन को अपनाया गया है और नाटकीय यातनाओं का स्वप्न दिताकर अन्य सामाजिकों के मन में क्षुब्धता उत्पन्न करनी चाही है। बाज की फैशनप्रियता का उपहास करने के लिए उत्पन्न माया और रमजानी की हास्यकथा का संयोजन किया गया है।

१२६. नाटक में आकस्मिकता का पूर्ण योग है। फिर भी संगठन और चरित्र के विकास की दृष्टि से नाटक उत्तम है।

१- ज्ञानचन्द्र--'कराएगा। इसका मैं साक्षी हूँ। वैश्या जब थी तब थी। अब यह एक देवी है। जिस हिन्दू जाति में खूबरी और गणिका की कथा बादर के साथ नाई जाती है, उसी अन्ध- उदार हिन्दू जाति के पवित्र इतिहास में अब इस देवी को मान मिलेगा।'।

श्रीकृष्ण-वतार (१६२६)

१२७. श्रीमद्भागवत के दशम स्कन्ध के पुरुषार्थ पर आधारित श्रीकृष्ण लीला नाटकावली का यह प्रथम भाग १६२६ में सर्वप्रथम जमुतसर में बसंदे दशहरे पर अभिनीत हुआ व कई महाने तक सफलता के साथ चला । वस्तुतः यह 'सुर विजय' नाटक समाज के लिए दस बारह दिन के अल्पकाल में तैयार किए गए 'बालकृष्ण' नाटक का परिवर्द्धित स्वरूप है ।

१२८. नाटक का उद्देश्य धार्मिक है । जन-जन को जड़ल कराह ने उस प्रसु को पृथ्वी पर जाने के लिए बाध्य किया । किन्तु नाटक का नाम स्कण्डीय सा है, क्योंकि कृष्ण ने अवतार लेकर जितने कृत्य किए उसमें उन सब का नहीं, मात्र कंस वध का समावेश है । इसी की पूर्ति नाटककार ने अपने आगे के दोनों भागों ('रुक्मिणी मंगल' और 'झीपड़ी स्वयम्बर') में की तथा कृष्ण चरित का पूरा रूप दर्शकों के समक्ष प्रस्तुत किया । प्रथमांक में कंस के अत्याचार और कृष्ण का अवतार द्वितीय में कृष्ण की बाल लीलाएँ— इनमें कंदुक झीड़ा के अतिरिक्त सभी कंस से सम्बन्धित हैं, तृतीयांक में कृष्ण का वासुदेव-देवकी की बन्धन रहित करना और कंस वध की कथा का नाटकीकरण किया गया है ।

१२९. अन्य नाटकों के समान ही प्रस्तुत रचना की वर्तमान है घिल्ला नहीं है । यत्र-तत्र वर्तमान राजनीति के संकेत मिलते हैं । कंस के अत्याचारों से प्रजा का हाहाकार, नारद का तत्कालीन नेताओं के रूप में उन्हें अहिंसा व्रत पर स्थिर रहने और सत्याग्रही बनने का उपदेश, कंस का क्रोध और धीमामा की पदवी आदि का प्रलौभन देकर भेद नीति से फौजना — इस बात के प्रमाण है । अह्मर का व्यवहार लंगेण्ड के तत्कालीन प्रधानमंत्री का स्मरण कराता है । प्रजामुक्त नेताओं की कैद में ठूस कर कैद का अंजन वस्तुतः उस समय के सत्याग्रह व असहयोग

१- 'जिनके कंधे से देश में या सरमाय सुकाठ
काठ कोठरी में पड़े वे भारत के लाठ ।
लाठ छे ही नहीं हठों का सख्त ब्राह्मण है ।
गोठ ठे रहा है मानो इस तरह के दास हैं ।'

— अंक १, दृश्य ६, पृ० ४६

आन्दोलन के शस्त्र को लेकर स्वातन्त्र्य संग्राम में कूदने वाले सैनानियों व प्रतिपक्षी सरकार का चित्रण है ।

१३०. नाटककार ने इस रचना के द्वारा अपने बार्मिक विचारों का प्रतिपादन किया है । यही कारण है महामहोपाध्याय श्री गिरधर शर्मा चतुर्वेदी ने इसे 'बलता फिरता हुआ सनातन धर्म मण्डल' कहा है ।

रुक्मिणी मंगल (१९२७)

१३१. श्रीकृष्णलीला नाटकावली का यह द्वितीय पुष्प श्री पूर्ववर्ती रचनाओं के सदृश्य 'न्यु जल्फ्रेड' के रंगमंच पर सन् १९२७ की विजयादशमी को स्वयं लेखक के निर्देशन में अभिनीत हुआ ।

१३२. कृष्ण का द्वारकागमन, प्रेमया गोपबालाओं की विरह व्याथा, कृष्ण के हृदय की कलक तथा राजनीति में आकर राजकार्यभार संभालने पर भी उद्भिन्न गोपाओं की स्मृति से हृदय में उठे आन्दोलन, उद्वेग के गर्व लण्डनार्थ योग सन्देश लेकर उन्हें मथुरा भेजना व उद्वेग के अहंकार का हनन तक की कथावस्तु प्रथमांक में प्रस्तुत की है, जिसका रुक्मिणी मंगल से कोई सम्बन्ध नहीं है । वस्तुतः यह श्रीकृष्ण के प्रथम भाग में वर्णित चरित्र की पूर्ति के हेतु है, क्योंकि 'कथावाचक' जी सम्पूर्ण कृष्ण चरित्र का प्रस्तुतीकरण करना चाहते थे ।

१३३. नामकरण की दृष्टि से नाटक का द्वितीयांक मुख्य है । कृष्ण का रुक्मिणी को अपनाना और बीच की बाधास्वरूप शक्तियों का संहार यही नाटक का मुख्य उद्देश्य है जिसे प्रस्तावना में नाटककार ने कावच-अवतार के उद्देश्य में प्रकट कर दिया है । स्वयं कृष्ण के मुख से भी इसी प्रकार के विचार व्यक्त किए गए हैं । तृतीयांक में शम्भुराष्टुर के वध की कथा है व प्रथम रंगमंच पर आता है ।

१- 'जब जब होती हानि धर्म की तब तब प्रभु लेते अवतार ।

पीर मिटाते साधु वर्गों की हरते मुण्डल का भार'— प्रस्तावना

२- 'वाच भी यही उद्देश्य है कि संसार वासियों को उनके कर्तव्य का ज्ञान कराऊँ ।

कर्तव्य का ज्ञान कराने की अवस्था में यदि शारीरिक कल की कमी उनमें देखेगा तो उसकी पूर्ति भी इसके अवश्य कराना पड़ेगी ।'

अंक १, दृश्य १, पृ० ६

प्रथमांक का द्वितीयांक से सामन्जस्य करने के लिए नाटककार ने जरासन्ध की पुत्रियों अस्ति-प्राप्ति (कंस की पत्नियाँ) का वैधव्य दिखाकर उस अवसर पर स्कन्ध शिशुपाल व रुक्मी के मन में कृष्ण के प्रति वैर भाव के बीज बपन किये हैं। यहाँ शक्तियाँ जरासन्ध, कात्स्यवन, शिशुपाल व रुक्मी, कृष्ण रुक्मिणी के बीच को बाधारे हैं। रुक्मी और उसकी पत्नी सुलेखा के संवादों द्वारा हास्य कंस सृष्टि हुई का मई है। मूल से अनुस्यूत यह हास्य कथा मन को गुदगुदाने वाला व व्यंग्यपूर्ण है। पहले अंक में महाशक्ति राधा का दर्शन कराके दोनों के सम्बन्धों को स्पष्ट करता हुआ नाटक महाशक्ति और महाप्रभु का गुल फाँका पर समाप्त होता है।

१३४. प्रेमचन्द जी ने कृष्ण नाटकावली के इस द्वितीय भाग को भाषा, भाव, चरित्र-चित्रण, नाच-गान, द्रष्टृ व दृश्य विधान इन सभी दृष्टियों से पहले भाग की अपेक्षा अधिक श्रेष्ठ व उत्तम माना है। कम्पनी के मैनेजिंग प्रोपराइटर श्री माणिकशाह कौलामार्ह बत्सारा ने भाषा के सम्बन्ध में प्रस्तुत नाटक के योगदान को स्वीकार करते हुए कहा है कि हमने राष्ट्रभाषा हिन्दी को इस नाटक द्वारा नाटक-संसार में जागे बढ़ाया है^१। स्वयं लेखक के भी लगभग ऐसा ही मन्तव्य है। 'कृष्णावतार', 'रुक्मिणी मंगल' इन दोनों नाटकों को भी हिन्दी की दृष्टि से खूब सजाया है। कृति को देखते हुए ये विचार पूर्णतः समीचीन हैं।

अवध कुमार (१९२८)

१३५. रामायणीय कथा पर आधारित प्रस्तुत पौराणिक नाटक 'सूर विजय' के लिए श्री दुर्लभ जी राम जी द्वारा दिए गुजराती प्लॉट, जिसे उन्होंने श्रीयुक्त गणपतिराम पण्डित की सहायता से तैयार किया था, पर १९ दिन में लिखे जाने वाले नाटक का परिचर्चित रूप है। इतने अल्पकाल में लिखे जाने के कारण नाटक में जोक झुटियाँ रह गयी थीं। वस्तु 'क्याबाचक' जी ने काट-छांट व सुधार करके 'रुक्मिणी मंगल' के पश्चात् अपने ही निर्देशन में^२ इसे न्यू अल्फ्रेड के रंगमंच पर मई १९२८ में दिल्ली में एक टीम का मण्डवा बनवाकर अभिनीत किया। नाटक का

१- नाटक के 'निवेदन' में -- बत्सारा

उद्घाटन श्री इन्द्रजा वाचस्पति द्वारा हुआ ।

१३६. नाटककार ने रामायणाय कथा का आधार लिया है लेकिन वह केवल कुछ ही दृश्यों में है । अधिकांश कल्पना पर संगठित है । 'क्यावाचक' चाहे ऐतिहासिक हो चाहे काल्पनिक, नाटक के मंच पर उसकी सृष्टि इसलिए है कि उसके द्वारा समाज को कुछ शिक्षा प्राप्त हो^१ इस मत को मानने वाले 'कथावाचक' अपने प्रस्तुत नाटक को उसका अपवाद नहीं बनाना चाहते थे । अतः यत्र-तत्र यदि वर्तमान की झलक व आदर्शों का प्रतिष्ठापना में कल्पना का योग हो गया तो कुछ आश्चर्यकारी नहीं ।

१३७. विभिन्न आदर्शों को लेकर नाटक में निम्न कथासूत्रों का संयोजन किया गया है --

- १- श्रवणकुमार की मातृ-पितृ भक्ति के आदर्शों की आधिकारिक कथा ।
- २- मूल को उभारने के लिए विपरीत चरित्र चम्पक की उपकथा- जो पत्नी के प्रेम में माता-पिता की अवहेलना और तिरस्कार करता है । अन्ततः उसके परिणाम में नारकीय यातनारंभ भोग कर अपने विस्मृत कर्तव्यों के प्रति सज्ज होता है ।
- ३- नारी आदर्शों का स्थापना-- विद्यावती की कथा द्वारा ।
- ४- राजा और प्रजा के पारस्परिक सम्बन्धों का कथा -- दशरथकी योजना द्वारा ।
- ५- स्त्री और पुरुष के परस्पर व्यवहार के सम्बन्ध में मन्तव्य ।
- ६- स्त्री की फैसलपरस्तता के परिणाम-- चमेली की कथा द्वारा । (हास्य कथा की पन्ना पात्र)
- ७- संगति का प्रभाव -- नन्दशंकर व केदारदास के लड़के रामजी दास द्वारा ।
- ८- वैरागी साधु सट्कारायण (यथा नाम तथा गुण) के द्वारा ढोंगी साधुओं की बालकों व स्त्रियों को बहकाने व अपहरण करने की दुरभि-सन्धियां और पोल ।

१३८. कथा इतने सूत्रों को लेकर चली है लेकिन उसका संयोजन और संगठन कहीं भी शिथिल नहीं हुआ । मातृ-हृदय की कोमल भावनाओं के अतिरिक्त श्रवण की मृदु बाछा करुण-दृश्य बड़ा ही मार्मिक और हृदय को उद्बलित करने वाला है । नाटक की सफलता का आधार उसका दृश्य विधान भी है । स्वयं 'कथावाचक' भी ने इसे स्वीकार किया है । उनके अनुसार-- 'इस नाटक की सफलता

१- नाटक के प्रथम संस्करण की भूमिका -- 'कथावाचक' ।

इसी बात के आधार पर नहीं था कि इसमें मातृ-पितृ भक्ति का रंग था । बल्कि सानों का सिलसिला ठीक कायम किया गया था ।' विविध तार्थों की कानों की कथन की सत्यता का प्रमाण है ।

ईश्वर भक्ति (१९२६)

१३६. 'ईश्वर कुछ नहीं है... मैटर ही में यह सब कुछ हो रहा है, आत्मा से कुछ वास्ता नहीं' -- इन पाश्चात्य धारणाओं से भारतीय संस्कृति और उसकी आत्मा के सौन्दर्य को रक्षा के लिए 'कथावाचक' एक ऐसा रचना के संगठन के लिए आतुर थे जो उनके इस उद्देश्य को पूर्ति कर सकें । अस्तु जब मेहबानिजी कापड़िया ने अम्बरीष के विषय पर नाटक लिखने के लिए प्रेरित किया तो उन्हें अपना इच्छापूर्ति का स्वर्ण अवसर मिला । श्रीमद्भागवत (स्कन्ध ६, ७०४-५) और भक्तमाल से दुर्वासा और अम्बरीष की कथा का चयन करके, तप के ऊपर भक्ति की महत्ता के प्रतिपादन के लिए 'कथावाचक' ने 'ईश्वरभक्ति' नाटक का प्रणयन किया, जो सन् १९२६ में स्वयं उनके ही निर्देशन में न्यू अल्फ्रेड के रंगमंच पर खिला । नाटक का उद्घाटन श्री मोतीलाल नेहरू के द्वारा हुआ । पात्र लै वाळे कलाकार थे -- चौबे रामकृष्ण--अम्बरीष, नर्मदाशंकर-- पद्मा, नन्दकिशोर-- मणिकान्त, फिदाहसन-उमा, सुशी रियाज-- नामाग, पद्मा पुरुषोत्तम-सुकेशी, शाकिर भार्दे- दुर्वासा, शान्ति-- रुद्रदत्त, गंगाप्रसाद गवैया-- विष्णु, मगनलाल -- गरुण, गंगाप्रसाद शर्मा-- सुदर्शन ।

१४०. दुर्वासा का अम्बरीष को नष्ट करने के लिए कात्यायन उत्पन्न करना, सुदर्शन चक्र द्वारा भक्त की रक्षा हेतु उसका विनाश, व दुर्वासा के पीछे दौड़ना (यहाँ कथा की चरम सीमा है), दुर्वासा का क्रुता, विष्णु, महेश तीनों के पास से बरजित लौटकर अम्बरीष से क्षमा याचना में नाटक का अन्त होता है । जो तप पर भक्ति की महत्ता का प्रतिपादन है । कथा सूत्रों के अतिरिक्त स्वयं मगधान

१- नाटक की प्रस्तावना में नटी के मुख से कथन ।

विष्णु के मुख से भी इस तथ्य का पुष्टि कराया गया है * तप के मार्ग से भक्ति का मार्ग ज्यादा सरल, ज्यादा सरल और ज्यादा सीधा है ।'

१४१. मूल के अतिरिक्त रक्ता में घंटाकरण की हास्य कथा है, जिसके लिए धन ही सर्वस्व है । मृत्यु के समय यमदूतों से आज्ञान्त होकर घंटाकरण का अपने पुत्र भावान् को सहायतार्थ पुकारना, और अग्रत्यक्त रूप से इसी नामकरण के कल पर विष्णु दूतों का उसेदेव विमान पर ले जाकर स्वर्गारोहण करना—मूल कथा के उद्देश्य— भक्ति की महत्ता का परिपूरक है ।

१४२. ड्रौपदी स्वयम्बर (१९२६) श्रीकृष्ण नाटकावली का यह तृतीय पुष्प 'कथावाचक' के निर्देशन में न्यू वल्फ्रेड के रंगमंच पर सन् १९२६ में अभिनीत हुआ । इतिवृत्त का चयन मागध्व और महाभारत से किया गया है । नाटक में कृष्ण का मागध्व की अपेक्षा महाभारतीय रूप में वक्ता अधिक है, जैसा कि स्वयं योगमाया के कथन से स्पष्ट है । स्मन्तिक मणि की कथा मागध्व से व कौरव पाण्डवों का थोड़ा-थोड़ा चरित्र महाभारत से लेकर प्रथमांक की कथा लक्ष्मणगृह तक, द्वितीयांक में ड्रौपदी स्वयम्बर व तृतीयांक में पाण्डवों को साण्ड्रस्थ का राज्य दिलाकर भीमार्जुन के वध तक की कथा का नाटकीकरण किया गया है । शकुनी का छोटी कमान पर बड़ा तीर चलाना, भीम तथा द्रुपद राजास के संवाद के प्रसंग तथा नारद की वक्तारणा हास्योत्पत्ति के लिए की गई है । इन छुटकर प्रसंगों के अतिरिक्त कोई स्वतन्त्र हास्य कथा नहीं है ।

१४३. ऊपर जिन कृतियों का विवरण दिया गया है वे सभी समय-समय पर न्यू वल्फ्रेड की शोमा की जिसके कि 'कथावाचक' १५ नवम्बर १९२४ से २१ फरवरी १९३० तक स्थायी नाटककार थे । 'वीर वभिन्नु' और 'मक्त प्रह्लाद' के अतिरिक्त उपर्युक्त सभी रक्तारं कम्पनी और उसके नाटककार के स्थायी सम्बन्धों का परिणाम थीं । २१ फरवरी १९३० को 'कथावाचक' ने न्यू वल्फ्रेड से अपने ये सम्बन्ध विच्छेद कर लिए । वस्तु इस परिपक्व सम्बन्ध को लेकर उनकी अन्य कृतियां प्रस्तुत रंगमंच पर न आ सकीं ।

~~उत्पत्ति-वर्णिका-~~

१- वक्र, दूरय, पु० १०

२- 'जिन मन्मथों का जब तक बंशीवर और सुदर्शन जङ्गली के रूप में दर्शन कराया है, उनका जब संसार के सबसे बड़े योगधारी के रूप में दर्शन कराना चाहिए ।

-- नाटक की प्रस्तावना ।

ऊषा अनिरुद्ध

१४४. नाटक वस्तुतः दुर्गादत्त पन्त द्वारा लिखा गया था, जिसमें साहित्यिकता का प्राधान्य था। कृति पूर्णतः रंगमंचीय गुणों से सम्पन्न न थी, क्योंकि लेखक का यह दौत्र न था। पन्त जी के आग्रह पर 'कथावाचक' जी ने इसे रंगमंच के-मह अनुसूय ढाला व 'सूर विजय' ने सर्वप्रथम बौली में इसका अभिनय किया। 'सूर विजय' के लिए लेखक की यह दूसरी कृति थी। इससे पूर्व धार्मिक नाटकों का अभिनय करने वाली इस कम्पनी को वे अपना 'बालकृष्ण नाटक' दे चुके थे जो कुछ कालोपरान्त 'श्री कृष्णावतार' के रूप में परिवर्धित होकर 'न्यू अल्फ्रेड' के रंगमंच पर अभिनीत हुआ।

१४५. श्रीमद्भागवत के आधार पर संगठित होने वाले प्रस्तुत प्रेम प्रधान नाटक का उद्देश्य साम्प्रदायिक फगड़ों का जन्त कर देश को स्वता और संगठन के सूत्र में बांधना है^१। इसी के प्रतिपादन हेतु नाटककार ने विभिन्न मतावलंबी ऊषा और अनिरुद्ध के परस्पर प्रेम, साम्प्रदायिकता के कारण दोनों के मिलन में उद्भूत होने वाले व्यवधान व शिव और विष्णु द्वारा हरिहर की स्वता का दर्शन कराते हुए उनके संयोग की कथा का चयन किया है।

१४६. सहायक कथा के रूप में वैष्णव और शैव मतावलम्बियों का साक्षात् सींचकर नाटककार ने उनकी रीतिबद्धता, परम्परा से लिपटे रहकर सत्य तत्व को मुलाना व सौसलापन प्रकट किया है। यह उपकथा मूल के उद्देश्य की ही प्रतिपादक है, किन्तु साम्प्रदायिकता का स्वरूप, उसके मूल कारण व परिणामों के विस्तृत अंकन के कारण वह आधिकारिक कथावस्तु की सापेक्षता में अधिक विस्तृत हो गई है। प्रथम में साधु रूप और महन्तों का व्यंग्यपूर्ण चित्रण किया गया है।

१४७. नाटक की रचना सन् १९२४-२५ को होने वाले हिन्दू संगठन की घुम के समय हुई थी^२ यही कारण है कि नाटक में भी संगठन और स्वता का प्रभाव ही पूर्णतः उचित होता है।

१- नाटक की प्रस्तावना।

२- त्यागप्रति, वचन, अंक ४, पृ० ४५७

१४८.

'सती पार्वती'

१४८. 'वीर अमिन्यु' के अमिन्योपरान्त सन् १९१६ में लिखा जाने वाला यह पौराणिक नाटक बीच में व्यवधान आ जाने के कारण काफी लम्बे समय के पश्चात् सन् १९४४ में माणिकलाल की 'शाहजहाँ थियेट्रिकल कम्पनी' द्वारा सर्वप्रथम दिल्ली में अभिनीत हुआ। डा० सनादय ने इस अभिनय तिथि को ही रचना तिथि मान लिया है। उनकी यह धारणा ग्राह्य है। वस्तुतः नाटक प्रकाशित होकर भी नारायणप्रसाद 'केताव' के प्रति अपनी मित्रता के जाग्रह भर और उनके 'गणेश-जन्म' को निर्वहणे का अवसर देने के लिए काफी समय तक अनभिनीत पड़ा रहा। 'सती पार्वती' की रचना व अभिनय तिथि में होने लम्बे व्यवधान व अन्तर का यही प्रमुख कारण है।

१४९. 'सती' और 'पार्वती' इन दोनों नामों को अमाने के कारण 'कथावाचक'जी को शिवप्रिया के सम्पूर्ण चरित्र को नाटक के रूप में प्रस्तुत करना पड़ा। वही है रचना का रूप कुछ विस्तृत हो गया है। सती का संकर के प्रति प्रेम, पिता दत्ताराज का शिव के प्रति विद्वेष और वैमनस्य वस्तु प्रेम मार्ग में जाने वाले व्यवधान, सती की स्नेह कातरता पर शिव का बरमाला ग्रहण व सती के पाणिग्रहण की कथा प्रथमांक में, द्वितीयांक में पति की बातों में अविश्वास राम की परीक्षा हेतु सीता का रूप ग्रहण, वस्तु संकर द्वारा मनस्स्थाग, दत्ता के यज्ञ में पति के अपमान पर यज्ञ रुक में कुबना अथवा सती बाह, तृतीयांक में हिमालय के यहाँ पार्वती के रूप में सती का जन्म, उग्र तप व साधना द्वारा शिव की पुनः पति रूप में प्राप्त करना, आदि कथा का नाटकीय कारण किया गया है।

१५०. सती के रूप में नाटककार ने नारी के त्याग, तपस्या और प्रेमपूर्ण जीवन की कल्पना की है। यही कारण है रचनाकार ने अपनी इस कृति को पौराणिक होते हुए भी आधुनिक समय के उपयुक्त माना है। नाटक के

१- नाटक के 'निवेदन' में -- कथावाचक

इतिवृत्त का चयन महाकाव्य कालिदास के 'कुमारसंभव' ऋषि व तुलसी के 'रामचरित मानस' से किया गया है।

महर्षि वाल्मीकि (१६३२)

१५९. १५९. रचनाक्रम की दृष्टि से 'कथावाचक' का यह अन्तिम सफल नाटक है जो मैग्न के यहां २८ मई सन् १६३२ को कोरन्थियन थियेटर क्लकता में अभिनीत हुआ।

१५२. नाटक में एक ही पात्र (दोत्र परर्क, रत्नाकर, वाल्मीकि - तीन रूपों में) के द्वारा सामाजिक ऐतिहासिक और धार्मिक कथाक्रम प्रस्तुत किया गया है। प्रथमंक में दोत्रपरर्क के रूप में कृषक की सामाजिक दशा का अंजन है, जिसमें नाटककार ने गांवों की स्थिति, जंगल, निर्बलता के साथ महाजन की सुदसौरी, जमींदारों की चिन्ताहीनता, कटुता उद्गाना, राजकर्मचारियों को प्रीतिभोज देना, मतवालों का मुंह बन्द कर सदस्यता हथियाना, उनकी विषय लोलुपता, क्रूरता आदि का यथातथ्य चित्रण प्रस्तुत किया गया है। कृषक की सामाजिक स्थिति के साथ महर्षि होने के गुणों व प्रतिभा के अंगुर की उस दोत्रमाल में प्रच्छन्न व वाच्यरूप में प्राप्त है। बादलों को पैलकर उल्लास, बिना बरसे उनके बड़े जाने पर प्रलाप, दारिद्र्य के आघात से प्रस्कृति भावनाओं के स्त्रोत का ज्वार कृषक-दशा के साथ ही उसकी महाकाव्य सदृश्य भावुकता को स्पष्ट करता है। प्रथमंक के अन्त तक रत्नाकर डाकू के रूप में उसका परिवर्तन नाटककार ने बड़े सहज व स्वाभाविक रीति से दिखाया है। काछूट और उसके सिपाहियों के अत्याचार, मूल की व्याकुलता, बनिकों की स्वार्थान्धता में पुत्री शान्ता की बलि उसे हिंसा पर उतार का देती है और वही दोत्रमाल प्रसिद्ध डाकू रत्नाकर के रूप में सम्मिश्रित जाता है। चरित्र परिवर्तन में नाटककार ने कहीं भी अस्वाभाविकता नहीं जाने दी है।

१५३. रत्नाकर के रूप में दोत्रपरर्क का चरित्र ऐतिहासिक है। छटमे के प्रयोग से नारद को वृद्ध से बाँधना, उसे संलाप, वात्मा-परमात्मा, ज्ञात के कर्मबन्धन व कर्मानुसार फल के दार्शनिक मतमतान्तर को हिंसक वृत्ति अपनाने वाले रत्नाकर की हृदि के अक्षुब्ध सहज ग्राह्य बनाकर नारद का रात में ढंकी चिनगारी को फेंकने का प्रयास, उनके बागह पर पारिवारिक सुहृद् व स्नेही जनों के प्रेम की

पराकाश, उनकी स्वार्थप्रियता देखकर जात के झूठे मोह-बन्धनों से ऊपर उठकर अपनी वृत्ति के अनुसार 'राम' का उल्टा 'मरा मरा' के मंत्र के साथ रत्नाकर का सन्यास लेना-- ऐतिहासिक कथासूत्र है-- जिनका नाटककार ने अपने द्वितीय अंक में बड़े ही सौन्दर्यपूर्ण ढंग से नाटकीकरण किया है ।

१५४. नाटक का तृतीयांक धार्मिक भावनाओं से जाप्लाकित है, क्योंकि इसमें रत्नाकर महर्षि वाल्मीकि के रूप में रामायण की रचना करते हैं, जिसका उद्देश्य सीता के चरित्र की पवित्रोज्ज्वलता दिखाना है ।

१५५. वाधिकारिक कथा के अतिरिक्त शान्ता और धीरमद्र के वात्सल्य विवाह, किशोरी और अजित के निर्मल प्रेम, गौमती (रत्नाकर की पत्नी) की दानपुण्यता, धीरमद्र और किशोरी के बहन भाई के रूप में वाकस्मिक मिलन व अजिंदार के चढयन्त्र व अत्याचार की अन्य छोटी-छोटी उपकथाएँ हैं । कोई हास्यकथा नहीं है ।

१५६. भाषा, भाव, चरित्र-चित्रण, कथानक का विस्तार आदि दृष्टि से नाट्यकला के सभी गुण नाटक में सर्वाधिक मात्रा में हैं । सबसे महत्वपूर्ण विशेषता है उसकी साहित्यिक गुणों से परिपूर्णता । प्रारम्भिक दो अंकों में लम्बे-लम्बे भाषण व कथन रहे गए हैं । ऐसी पात्रों के अतिरिक्त पद्यांश का स्कन्दम अभाव है । किन्तु सम्पूर्ण तृतीयांक वाल्मीकि के पद्यात्मक कथनों से मरा है । 'कथावाचक' का यह नाटक मराठी और बंगला नाटकों की ढप पर लिखा गया था । उन्हीं के अनुसार प्रस्तुत नाटक में लम्बे-लम्बे भाषण उपलब्ध होते हैं । किन्तु शैली पूर्णतः रंगमंचीय है ।

१५७. कोरन्थियन थियटर में ही ७ जनवरी १९३२ को 'कथावाचक' जी का एक अन्य नाटक 'शकुन्तला' खिला । यह वस्तुतः जहांगीर जी शेट जी के निर्देशन की उनकी स्त्री नाम की फिल्म का नाटकीय रूपान्तर था जो ६ दिन की अत्यन्तहीन तैयारी में प्रस्तुत किया गया । फलतः अनेक कमियाँ व दोष रह गए ।

१- नाटक प्रकाशित ही नहीं हुआ ।

१५८. मौलिक रचनाओं के अतिरिक्त 'हिन्दू त्रिविधा' उर्फ 'सुधरा जमाना' (नाटक की कथा, किसी मुसलमान लैसक की या संवाद और गीत 'कौशिक' जी के थे) व 'गंगावतरण' नाम से जानकी दो सम्पादित रचनाएं उपलब्ध हैं। दोनों ही न्यू वलफ्रेड के रंगमंच पर उस समय सिली जब कि 'कथावाचक' के उससे अपने स्थायी नाट्य-लैसक के सम्बन्ध विच्छेद कर लिए थे। 'सुर विजय' के 'सूरदास' नाटक (नाथुराम जी सुन्दर शुक्ल की रचना) की भाषा को भी अपने काफी सुधारा-संभारा।

१५९. 'भारत माता', 'शान्ति के दूत कृष्ण', 'सेवक के रूप में भगवान श्रीकृष्ण' व 'घंटाकरण' 'कथावाचक' के ये चार स्कांकी नाटक भी उपलब्ध होते हैं।

१६०. इ अनेक हिन्दी नाटकों का यह क्लमसिद्ध प्रणता ब्राह्मण व वार्मिक भाषनाओं से बाधुरित होते हुए भी अपने समय व नाट्य-समाज के प्रवाह व उर्दू से अभिन्न न था। उनका 'महरिकी छुर' (१९२६) नाटक इस बात प्रमाण है। मक्ष्यान के कुपरिणामों को प्रस्तुत करने वाला यह सामाजिक नाटक 'परिवर्तन' के पश्चात् ज्यों-जैसे सन् १९२६ में 'न्यू वलफ्रेड' के रंगमंच पर सिला। नाटक का हिन्दी संस्करण भी उपलब्ध है।

१६१. 'कथावाचक' पर यह आरोप लगाया जाता है कि रामायण के प्रणता होकर आपने रामकथा से सम्बन्धित एक भी नाटक का प्रणयन नहीं किया। सम्पत्तः स्त्री कमी को पूरा नरके के लिए अपने नाटकीय जीवन का अध्याय समाप्त होने के काफी वर्षोंपरान्त आपने अपने 'दैवर्षि नारद' की रक्षा की। नाटक के प्रणयन के समय इस स्त्री को कृतिकार ने स्वयं स्वीकार किया है -- 'कह हमारा विचार है कि हम उन्हीं श्रीराम जी की कथा को कई भागों में रंगमंच पर लायेंगे।' कहं भाग तो नहीं निकल सके और न प्रस्तुत कृति ही रंगमंच पर सिल सकी हां रावबख्श का नाट्य रूप इस नाटक के रूप में अवश्य प्रस्तुत हो गया। नाटककार ने 'बड़ी बीज क्या है' इस प्रश्न को उठाकर उसके समाधान में चार पात्रों और उनके सम्बन्धित कथाओं द्वारा चार मत प्रस्तुत किए हैं, नारद द्वारा उपस्था, लक्ष्मी द्वारा विवाह, विश्वमोहिनी की चारिणी द्वारा सौन्दर्य और कंठ-काण्ड के द्वारा मौक्त। ये चारों समाधान ही सम्पूर्ण कथावस्तु का विमोचन करते हैं जिसके स्वीकरण का समाधान अन्त में विष्णु द्वारा प्रस्तुत किया

गया है । नारद भी उसे सहर्ष स्वीकार कर लेते हैं ।

हरिकृष्ण-‘जौहर’

जन्म

१६२. सम्बत् १९३७ भाद्रपदी कृष्ण पंचमी को ठीक पुजनकाल में जौहर जी का जन्म काशी के वर्तमान ‘हिन्दू स्कूल’ के सामने के श्री सीताराम कृषिशाला वाले बाग में हुआ था । उनके पिता मुंशी रामकृष्ण कोहिली काशीनरेश महाराजा ईश्वरीनारायण सिंह के प्रधानमंत्री थे । उन्होंने ‘काश्मीर-यात्रा’ आदि कई पुस्तकें लिखीं व काशी नरेश व की आज्ञा पर संस्कृत नाटकों ‘प्रबोध-चन्द्रोदय’ का अनुवाद भी प्रस्तुत किया । यही साहित्यिक रुचि ‘जौहर’ जी को अपने पिता से विरासत में मिली जिसका जयनारायण हाई स्कूल तथा बाद में कंगाली टोला हाईस्कूल में अध्ययन करते समय परिस्थितियों का अनुकूलता पर और विकास हुआ । इस समय की उनकी मित्र मण्डली भी साहित्यिक रुचि से सम्पन्न थी व उनके मित्रों में चन्द्रलाल, भीर रियाज, आगा हसन व अली साहब चारों ही आगे चलकर अपने जीवन में साहित्यकार बने । संस्कारों के साथ-साथ संगीत का भी ‘जौहर’ जी पर अप्रत्यक्ष रूपेण बड़ा प्रभाव पड़ा ।

१६३. बचपन से मैवाकी और कुशाग्र बुद्धि होने पर भी ‘जौहर’ को अपनी प्रतिभा के विकास के अधिक अवसर नहीं मिल सके । परिस्थितियां सदैव ही इस किशोर के लिए विपरीत रही और जैसे संघर्ष में ही उनका जीवन संलग्न रहा । हाईस्कूल तक पहुँचते-पहुँचते माता-पिता का देहान्त हो जाने के कारण परिवार का उत्तरदायित्व ³⁴²⁻कौमल कंधों पर बा पड़ा । अतः अध्ययन होकर तैरह वर्ष की अवस्था ³⁴³में ही भारत जीवन प्रेस के मालिक बाबू रामकृष्ण के यहां जाकर कार्य करने लगे । यहां कार्य करते हुए भी रामकृष्ण वर्मा, बालिकावत व्यास, लहिराम जी

१- श्री उपाचरण पाण्डे ‘त्रिज्जटा’ -- स्वर्गीय हरिकृष्ण ‘जौहर’ बाबू, साहित्य-विशेषांक, १७ जनवरी, १९६०

रत्नाकर जी, कार्तिक प्रसाद, सुधाकर द्विवेदी व किशोरीलाल गोस्वामी जैसे साहित्यकारों के सम्पर्क में आए । बनारस के साहित्यिक वातावरण व इन साहित्य दिग्गजों के सम्पर्क में पिता द्वारा प्रदत्त 'जोहर' की साहित्यिक प्रतिभा की प्रस्फुटन का अच्छा अवसर मिला और इस किशोर ने भी अनेक पुस्तकें लिखीं जिनकी जिलासपुर नरेश ने प्रकाशित करवाकर और प्रोत्साहित किया । भारत-जीवन प्रेस में 'जोहर' जी ने सात वर्ष तक कार्य किया ।

१९६४ 'भारत जीवन' के उपरान्त 'जोहर' वैकटेश्वर प्रेस, में चले गए जहाँ लज्जाराम मेहता व अमृतलाल चक्रवर्ती के सम्पर्क में उनकी सम्पादन-कला को बल मिला । जैसे इस क्षेत्र में आप 'हिन्दी बंगाली' के सम्पादक वसु महोदय के अधिक जामारी हैं--उन्हीं महानुभाव गुरुवर की कृपा है कि मैं पत्रकार जीवन में सफलता प्राप्त कर सका हूँ । तीन-चार वर्ष वैकटेश्वर प्रेस में कार्य करने के उपरान्त 'जोहर' धनः काशी के 'भारत जीवन' प्रेस में आ गए व आठ महीने कार्य करने के पश्चात् 'हिन्दी बंगाली' में कार्य करने के लिए कलकत्ता चले गए । यहाँ सम्पादक पद पर कार्य करते हुए काशी प्रसाद जी०२०, रामनारायण शास्त्री, अम्बिकाप्रसाद बाजपेयी, कुमार गणेश सिंह, लक्ष्मीनारायण गर्द, व रामानन्द द्विवेदी जैसे उच्च साहित्यकारों का सम्पर्क व संसर्ग प्राप्त हुआ, जिसने उनकी सुप्त कला को उत्तेजना दी । सम्पादन कार्य के साथ ही 'जोहर' का अध्ययन (इंग्लिश लाइब्रेरी में) व लेखन-कार्य भी साथ-साथ चलता रहा । उन्होंने इतिहास, उपन्यास व अन्य फुटकर विषयों पर दर्जनों पुस्तकें लिखीं । आपकी याद की स्मृति न थी । जीव कि

१- स्वर्गीय हरिकृष्ण 'जोहर' -- वैकटेश्वर समाचार, चैत्र सुदी १२, सम्बत् २००१

२- लक्ष्मीनारायण 'सरोज' -- 'कर्मज्य जीवन' भाग २, श्री वैकटेश्वर समाचार, चैत्र सुदी १०, सम्बत् २००२ ।

३- श्री समाचरण पाण्डे 'त्रिणदी' - स्वर्गीय हरिकृष्ण 'जोहर', वाज- साहित्य निबन्धिकांक, १७ जनवरी १९६०

४- रचनाएं-- १- उपन्यास-- 'कास्टेड्ड वृत्तान्त माला', 'भूतों का मकान', 'नर-पितामह', 'मयानक प्रमण', 'बयंक मौहिनी', 'शीरी फरहाद', 'बाइगर' वादि ।

२- इतिहास-- 'अक गानिस्तान का इतिहास', 'जापान वृत्तान्त', 'देश राज्यों का इतिहास', 'सब जापान युद्ध', 'सगर साम्राज्य', 'सिक्ख इतिहास', 'नेपोलियन बोनापार्ट'

३- फुटकर-- 'हाजी बाबा', 'सर्व सैलैमण्ट', 'महामारत', 'अध्यात्म रामायण', 'कलिक पुराण', 'वाकण्डेय पुराण', 'काशी', 'याज्ञवल्क्य संहिता', 'अक्सिंहिता',

'हरीत संहिता' वादि ।

कितनी ही पुस्तकों के प्रणेता होकर भी आपने उनपर अपना नाम प्रकाशित न कराया था। 'हिन्दी बंगाली' की आपने सत्रह वर्षों तक अथक सेवा की किन्तु प्रथम महाशुद्ध में कागज व दर की अत्यधिक वृद्धि व प्रकाशन - कार्य से मन ऊब जाने के कारण सन् १९१६ में 'हिन्दी बंगाली' से सम्बन्ध विच्छेद कर लिया। इस सम्पादकीय जीवन की समाप्ति के पश्चात् उनके विचारों में एक नया परिवर्तन आया और वस्तुतः यहीं से उनके नाटकीय जीवन का आरम्भ हुआ।

१९१५, 'हिन्दी बंगाली' से अलग होने के कमर्स्न उपरान्त श्री कर्मण्य योधा ने दामोदरदास खत्री और सरदार निहालचन्द आदि मित्रों के आग्रह पर कलकत्ते में बनारस के समान ही 'कलकत्ता नागरी प्रचारिणी सभा' की स्थापना की। इसका प्रमुख उद्देश्य था उस समय की पारसी थियेट्रिकल कम्पनियों के रंगमंच पर हिन्दी को पहुंचाना और उसकी स्थिति को सुदृढ़ बनाना। इसी भावना से प्रेरित होकर 'जौहर' 'कलकत्ता नागरी प्रचारिणी सभा' का एक डेपुटेन्ट लेकर मदन थियेटर के स्वामी रुस्तम जी फारामजी मादन के पास पहुंचे, जिन्होंने अपनी कम्पनी के स्थायी नाटककार के रूप में उन्हें २५० रुपए महीने पर अपने यहां नियुक्त कर लिया। 'जौहर' यहां सन् १९३१ तक रहे और कम्पनी को अपनी अनेक भव्य कृतियां दीं। अद्भुत प्रतिभा के बल पर ही २५० रुपए मासिक से अपने नाटकीय जीवन का आरम्भ करने वाला यह कर्मण्य योधा रुस्तम जी के जीवनकाल में ४०० रुपए मासिक वेतन तक पहुंच गया।

रचनाएं

१९६६, 'जौहर' की सर्वप्रथम कृति 'सावित्री' सत्यबाबू 'पातिष्ठत्य' महात्म्य को प्रस्तुत करने वाला लोकप्रिय पौराणिक कथा पर संगठित हुई जिसे जे० एफ० मेहन के 'एडफिन्सटन ड्रामेटिक क्लब' ने सन् १८९६ में धर्मतला स्ट्रीट में अभिनीत किया। पर्याप्त सीन सीनरियों के न होने पर भी नाटक बहुत लोकप्रिय

१- श्यामसुन्दरदास--'हिन्दी कौषिक रत्नमाला', दूसरा भाग, १९१४, पृ० १०३

हुआ और लगातार छः माह तक कलकत्ते में अपूर्व सफलता के साथ खिला । वस्तुतः 'विशुद्ध और मधुर भाषा में समाज को तिलमिला देने वाला, हिन्दू कुलवधु की धर्ममयी स्तनी ऊंची पत्नीभक्ति, कमनिष्ठदास की अमृतपूर्व स्वामिमक्ति इस नाटक के पूर्व और कहीं दिखाई न गई थी ।'

१६७. प्रस्तुत पौराणिक नाटक के पश्चात् 'जोहर' की दूसरी कृति सामाजिक परिवेश को अपनाती हुई 'पतिभक्ति' के रूप में प्रस्तुत हुई और सर्वप्रथम अक्टूबर १९२० में 'स्लोफिन्सटन ड्रामेटिक क क्लब' (मैडन अधिकृत) के कौरन्थियन थियेटर में खिली । नाटक के रचना-कारणों व कथा तथ्यों के विषय में लेखक ने कृति का संगीत पुस्तिका की प्रस्तावना में अपने नाटकीय विचारों धारणाओं और मन्तव्यों के स्पष्टीकरण की चेष्टा की है -- 'राष्ट्रभाषा हिन्दी की पवित्र प्रतिभा के सुल स्पर्श चरणों में भक्तिपूर्ण भाव से बढ़ाया हुआ मेरा यह द्वितीय पुष्प है । इसमें हिन्दू हृदय के स्वभाव-ज्योता और अखिल कर्म संयोजित सनातन धर्म के प्राणसुलभ सुधा का स्वाभाविक वर्णन और कलिताप ग्रस्त आधुनिक वन सम्पन्न नवद्वयक सम्प्रदाय की दुःखद अथवा शिष्टापूर्ण गन्ध है ।... धार्मिक नाटकों के अवलोकन की जिस तरह आवश्यकता है उसी तरह अपने द्वारा नित्य सम्पादित होने वाले कर्म के प्रतिबिम्ब सामाजिक नाटकों के भी अवलोकन की बड़ी आवश्यकता है..... 'पतिभक्ति' एक कात्पनिक दृश्य काट्य है । इस नाटक में धर्म का माहुर्य रहने पर भी इसकी रचना सम्पूर्ण सांसारिक दृष्टि से तथा समाज के गुण स्वभाव के अनुसार की गई है । इसमें बनी सम्प्रदाय के अतिरिक्त पुत्र सौह का कुफल है, विष बीजारोपण और उसका परिणाम है, हिन्दू सेवक की स्वामिमक्ति है, नर पिशाच की पैशाचिकता है, कुलटा की वनन्त और अपूर्व माया है, विचार विम्राट है, विषय विशेष है ।' जहां नाटककार ने कुरीतियों का उन्मुलन कर स्वस्थ, सम्पन्न समाज के निर्माण हेतु सामाजिक कृतियों की आवश्यकता पर कल दिया वहीं अपने इस संक्षिप्त कथन के अन्तिम वाक्य में 'पति-भक्ति' नाटक की सम्पूर्ण कथावस्तु और कथासूत्रों को बड़ी चातुर्यतापूर्वक समाहित कर लिया है ।

१- श्री कृष्णचरण पाण्डे 'त्रिदण्डी' -- स्वर्गीय हरिकृष्ण जोहर, -बाबू, साहित्य विश्लेषक, १७ जनवरी, १९६०

१६८. प्रस्तुत सामाजिक नाटक का नामकरण धर्म-परायण लीलावती के अनन्य पति-प्रेम और पति-भक्ति के आधार पर किया गया है, जो दृष्ट मित्रों की संगति में पड़े अपने पति रूपसेन को उस कीचड़ से निकाल कर अपनी शक्ति के प्रकाश में सदपथ का अनुसरण कराती है। इसके लिए अपना स्वत्व कुछ नहीं बरकर रखता पति ही उसके जीवन की सम्पूर्णता है। तभी देवीनारायण जी ने 'जोहर' की इस प्रतिमा कली को मात्र मनोरंजन से ऊंचा उठाकर दर्शकों की रुचि का परिष्कार और सुधार करने वाला उपादेय कृति^१ बताया है।

१६९. चन्द्रगुप्त के मगध पर विजय पाने व नन्द के विनाश की कथा को लेकर चलने वाले 'जोहर' के प्रसिद्ध ऐतिहासिक नाटक 'वीर भारत' का अभिनय वै०स्फ० मैडन द्वारा পরিচালিত 'जल्फ्रेड नाटक कम्पनी' ने किया। नाटक के कथा-स्रोत के विषय में नाटककार ने उसकी सर्वांगी पुस्तिका के 'विनीत-विनय' में अपना आधार प्रकट करके स्थिति का स्पष्टीकरण कर दिया है--

'इस नाटक के लिखने में ब्रिजल के 'इन्वेन्शन आफ' इण्डिया तथा 'सैन्ट इण्डिया, भारतेन्दु के 'मुडाराजास' और श्री हरदद बाबू के 'चाणक्य' से साधारणतः व द्विवेन्द्र बाबू के 'चन्द्रगुप्त' से विशेष रूप से सहाय्य लिया गया है।' इस स्पष्ट उक्ति को केन्द्रबिन्दु बनाकर 'जाज' के माध्यम से नाटक की मौलिकता के प्रश्न पर पाण्डेय केवल रूपा 'उग्र' और श्री लक्ष्मीनारायण 'सरोज' के मध्य हुई लम्बी नाँक फाँक ने रचना के रूप को विकृत कर दिया। विकृति का आधार है मूल रचना की अप्राप्ति। रंगमण में अभिनय करने के काफी समय पश्चात् केवल स्मृति के बल पर

१- देवी नारायण कोहिल -- 'पतिभक्ति', लीडर, जून १९, १९२६ --

"It is not merely a means of enjoyment on stage, it is even more a help to life.....It produces a good moral effect on the audience and has served to create a taste for good social dramas in the theatre going public."

- २- (क) वाक-- २१ जनवरी १९२४
 (ख) वाक-- ११ फ़रवरी १९२४
 (ग) वाक-- २ अप्रैल १९२४
 (घ) वाक-- ३ अप्रैल १९२४

संवादों को अपने मानस प्ले में अंकित करते हुए मौलिकता और अमौलिकता के प्रश्न पर कल देते हुए किसी कृति की सम्यक् समीक्षा नहीं की जा सकती। ऐसी बालोचना सत्यता और तटस्थता से दूर समीक्षक के अपने पूर्वाग्रहों में जाबूद होकर रह जाती है। यह सत्य है कि ऐतिहासिक इतिवृत्त को लेकर भी नाटककार ने हास्य-कथा के सम्बन्ध में उसी मौड़ी परम्परा का अनुकरण किया है जो तत्कालीन रंगमंचीय नाटकों में प्रचलित थी। जैसे कृति के सौन्दर्य में व्याघात ही पड़ा है। यदि वह इतिहास के गौरवपूर्ण काल की अनुस्मृति में हास्य को थोड़ा सुरुचि सम्पन्न करते-करते तो नाटक के सौन्दर्य में और भी निहार जाता।

१९०. 'नागपुत्र शालिवाहन' जोहर का जे०स्फ० मैट्टन की स्लफिन्स्टन नाटक कम्पनी द्वारा अभिनीत वीररस प्रधान ऐतिहासिक नाटक है। बाणकी पुत्र शालिवाहन के उदात्त चरित्र को वर्तमान समस्याओं के परिप्रेक्ष्य में उठाकर 'प्राचीन को नवीन में मिलाकर भारत सन्तानों में शक्ति का तैज फैलाना' नाटककार प्रमुख उद्देश्य है। महाकली शुङ्ग के विरोध, अम्बी के प्रति अपनी न्यायप्रियता व गुरु विष्णु को सवा रूपर का दान देने के लिए दुष्ट नगर सेठ के यहां शालिवाहन की नौकरी^१ व कथाओं-उपकथाओं, द्वारा नाटककार ने अपने चरित्र नायक के पराक्रम, शौर्य, न्यायप्रियता व प्रजा प्रेम आदि गुणों को परिपूर्णता के साथ उभारा है।

१९१. इन नाटकों के अतिरिक्त 'जोहर' की 'प्रेमयोगी', 'कन्या विक्रय', 'चन्द्रहास', 'सती लीला', 'भार्या-पतन', 'प्रेम लीला', 'ऊषा हरण', 'देश का छाल', 'राजकीपक' आदि अन्य सामाजिक और बार्मिक रचनाएं उपलब्ध होती हैं।

१- बाणक्य नृत्य—'चन्द्रगुप्त और वीर मारत', आज, ३ अक्टूबर, १९२४

२- शालिवाहन -- मंगलाचरण, पृ० २

३- शालिवाहन -- (अम्बी से) 'दुःखिनी नारी। है यह तीर कमान और कर संहार।

स्व कला ने किस तरह तैरे स्वामी को मारा उसी तरह तू भी मुझे मार जिसने—

यही सुद देश है दुनिया में बाफत क्या कहा क्या है ?'

—अकर, पृ० ४५

४- शालिवाहन— 'सवा रूपर पान के लिए अगर मैं, इस निर्दय सेठ की नौकरी न की होती तो बाँकारों और मजदूरों से पैसा कमाने की सुसंयत मुक्ति कैसे मालूम हुई होती।' , अकर, पृ० ८०।

५- इन नाटकों में से किसी भी नाटक 'जोहर' जी के पास नहीं थी। कारण वह अपने नाटक सुवर्णाक्षी कपूरों ने लिखे और उसे नाटक कम्पनी की सम्पत्ति समझ कर बिना मुक्त किए ज्यों की त्यों नाटक कम्पनी के हवाले कर देते।

—उत्तमानारायण सरीज—जोहर का वीर मारत आज २३ अक्टूबर, १९२४

सन् १९१६ से १९३१ तक के अपने नाटकीय कार्यकाल में 'जोहर' ने चौदह नाटकों की प्रणति किया। ये सभी कृतियाँ जे०स्फ० मैडन के रंगमंच पर लिखीं। किन्तु १९३१ में कम्पनी संचालक रुस्तम जी फारामजी मादन की मृत्योपरान्त जब कम्पनी हिस्सेदारों में बंट गई व 'पायोनियर फिल्म' के नाम से प्रतिष्ठित हुई तो 'जोहर' रंगमंचीय जीवन भी समाप्त हो गया। अब उन्होंने चल चित्र के लिए अपने नाटकों का प्रणयन किया। 'माँ', 'सुदासा' आदि चलचित्र के लिए लिखी गई रचनाएँ हैं। यहाँ मन न लगने के कारण 'जोहर' इस कार्य को अधिक न कर सके व अपनी जन्मभूमि कातरा लौट आए। यहाँ 'हिन्दी प्रेस' की स्थापना करके पुनः प्रकाशन कार्य आरम्भ कर दिया जिसे प्रथम महासूद के समय की विपरीत परिस्थितियों के कारण छोड़ना पड़ा।

१७२. अपने संघर्षमय जीवन में 'जोहर' ने सन् १९१६ से १९३१ तक नाट्य जगत की सेवा की। स्वयं उन्हीं के शब्दों में उनके सच्चे कलाकार हृदय की जकड़ाहट स्पष्ट है, 'नाटक के सम्बन्ध में क्या निवेदन करें? लिखने को इतना लिख गया हूँ कि उसमें से एक के बड़े तीन नाटक तैयार हो जाएँ। लेकिन.... जो लिखावट मुझे स्वयं नहीं मालूम उसे मैं मालिक को नहीं दे सकता -- स्त्रीलिखित नित्य लिखने और काट देने की उधड़-धुन में लगा हुआ हूँ।'।

यह कर्मण्यसाधक के--लिख जिसके लिख--

कागज़ जोड़ना और बिछौना, कागज़ ही से साना।

कागज़ लिखते लिखते साधो, कागज़ में मिल जाना^२।

ही जीवन था, १४ फरवरी १९४५ को सत्यरूपेण कागज़ में मिलकर सदा के लिए विलीन हो गया।

श्री कृष्ण 'हसरत'

१७३. 'हसरत' जोहर के छोटे भाई थे। साहित्यिक सुरुचि सम्पन्न परिवार में जन्म, तथा मन्सूर-पिता श्री रामकृष्ण व माई हरिकृष्ण की साहित्य-साधना ने स्वयं भी बाल्यावस्था से ही साहित्यिक रुचि के बीज बोधित कर दिए। समय के साथ इसके विकसित और परिपुष्ट होने पर 'हसरत' ने नाट्य जगत में प्रवेश कर साहित्य की आराधना की और अनेक कृतियाँ विशेषतः पौराणिक

१- कृष्ण की दिनांक २७-१-२८ के अपने पत्र में 'जोहर' जी का कथन।

२- श्यामसुन्दरदास - 'हिन्दी कोविद' रत्न माला, भाग २, पृ० १०३

नाटकों का प्रकाश प्रकाश किया। किन्तु तबही है कि अपने समय की निम्न रंगमंचीय प्रवृत्तियों से ऊपर उठकर ये पौराणिक वाद्यों की रक्षा नहीं कर सके। इसी से उनकी धार्मिक और पौराणिक रचनाओं का मूल्य अन्य अष्ट हिन्दी कृतिकारों की सापेक्षता में न्यून रहा।

१७४. 'हसरत' की कृतियों के सम्यक् अध्ययन के पश्चात् उनमें निम्न तथ्यों की उपलब्धि होती है--

- १- अधिकांशतः धार्मिक और पौराणिक शक्तियों का आधार ग्रहण किया।।
- २- पौराणिक कथाओं में भी उन्हीं विषयों में अपनी रुचि दिखाई जिनपर अन्य रचनाकार अपनी कलम चला चुके थे, अथवा जो अधिक लोक प्रचलित और लोकप्रिय थे।
- ३- पूर्ववर्ती नाटकों की घटनाओं के अंश को यथातथ्य रूप में अधिकांशतः अपनाया गया है।
- ४- यत्र-तत्र नाटककार ने जहाँ भी मौलिकता प्रदर्शित करने व अपनी कलम का रंग देने की चेष्टा की है, वहीं पौराणिक वाद्यों का हनन हुआ है।
- ५- भारतीय संस्कृति की स्वल्प रक्षा के स्थान पर मनोरंजात्मक दृष्टिकोण की प्रधानता है।
- ६- अपने समय के प्रेक्षक वर्ग की रुचि और थियेट्रिकल कम्पनियों की रंगमंचीय प्रवृत्तियों की कहीं भी अवहेलना नहीं कर सके।

१७५. फिर से गंगा का बरातल पर ठाकर सगर के साठ हजार पुत्रों के उद्धार की कथा को लेकर चलने वाले 'गंगावतरण' नाटक की घटनाएं इस के 'गंगावतरण' से मिलती जुलती हैं। किन्तु इस के समान ये अपने सांस्कृतिक वाद्यों की रक्षा नहीं कर सके। लक्ष्मी, सरस्वती, व पार्वती जैसी

१- लक्ष्मी-- हीन होती हूँ मन को हंस हंस कर

फिर मला कौन ही प्यारी बड़ बड़ कर। अंक १, दृश्य १, पृ० ७

२- पार्वती-- (शिव के लिए) 'सखी'। यह न कहो। पुरुषों के चरित्र का कुछ भी विश्वास नहीं। यह सब लौमी अमर की भाँति जिनर उस पातै है उधर ही रुक जाये है। -- अंक २, दृश्य ७, पृ० ७७

देवियां सामान्य नारी के समान त्रिया चरित्र युक्त और प्रभावशाली प्रदर्शित की गई है तो क्षीरराज भी अपने सात्रियत्व को झुलकर सामान्य बाजारू प्रेम में दीवाने हैं, जिसको अपने कर्तव्य का बोध नारद की धिक्कार पर होता है -- 'पितृता के कष्ट को सुत्र न देखे तो ऐसे नरनाह को धिक्कार है। जिसके बाप दाद नरक की यन्त्रणा से बाह की चीस लगाएं और वह स्त्री धन में पड़कर वानन्द मनाए ?' सांस्कृतिक दृष्टि से नाटक पिछड़ा हुआ है।

१७६. गंगा द्वारा पर पतिता के उदार का दृश्य नाटक का सबसे सौन्दर्यपूर्ण स्थल है। नाटककारों ने पार्वती के प्रश्न में 'तो क्या जो नहासा या जलकर आत्मन करेगा वही मुक्ति पर जासा।' आधुनिक बुद्धिवादियों की शंका उठाकर महाभारत शंकर के द्वारा दृष्टान्त और ^{अभि} त्रैलोक्य समाधान भी प्रस्तुत किया है-- 'नहीं देवी। यदि ऐसा होता तो फिर संसार किसके लिए कहासा--

जो जाना है उन्हीं में भक्ति, अर्द्धा पाई जाती है।

जहां अर्द्धा है वहां मुक्ति भी कर जोड़ जाती है।'।

१७७. सत्तर पृष्ठीय इस त्रिवर्णी नाटक में 'हसरत' ने चन्दा और व्यास जी की हास्य कथा को मूल कथा के विरोध में संगठित करके उसके उद्देश्य को उभारने व प्रभावपूर्ण बनाने की चेष्टा की है। यदि नाटक की नायिका प्रेम और विरह में सन्यासिनी की है तो चन्दा को अपने व पति से संबंध व नित्य कह में ही वानन्दोपलब्धि होती है।

१७८. ध्रुव के जीवन पर जो नाटककारों ने ऐसनी चलाई है। उन्हीं घटनाओं को लेकर 'हसरत' ने अपने 'मक्त ध्रुव' नाटक के प्रस्तुतिकरण में यत्र-तत्र मौलिकता दर्शाने का प्रयास किया है। उनके इन प्रयत्नों ने प्रस्तुत धार्मिक कथा के सर्वमान्य वादों का हलन कर दिया। 'सुरुचि' द्वारा लपित होकर ध्रुव का स्वयं अपने पिता की फटकारों व माता सुरुचि के प्रति भी ऐसा ही

१-अंक १, दृश्य २, पृ० ६१

२- ध्रुव-- 'इस तरह एक स्वर्णी के रूप वाला से मोहित हो अपनी संतान का अपमान करने वाले व्यास का नन्हा घोंटने वाले, प्रकृति के विरुद्ध नियम बनाने वाले को शास्त्रकार हृदयविहीन स्वर्ण बताते हैं।' अंक १, दृश्य २, पृ० २३।

तिरस्कार व छांड़ित भाव उसकी बाल्य-हृदि के अनुभूत नहीं है व उसे उसके उच्च आदर्श से गिराने वाले हैं। ध्रुव के जाते ही राजा की व्याकुलता व विशेषतः चुराचि, जिसके मन में इसे पूर्व कहीं भी स्निग्ध व स्नेह भाव नहीं मिलता, के पश्चात्ताप में ज़तनी शीघ्रता दिखाना एक अस्वाभाविक लगता है। नाटककार ने बाल्य-हृदय में भक्ति का बीजारोपण सुनाति द्वारा नहीं दिखाया वरन् राज-दरबार से तिरस्कृत होते ही ध्रुव किता माँ से मिले वन चला जाता है।

१७६. छप्पन पृष्ठीय इस संक्षिप्त चित्रण का नाटक में ज़तनी बड़ी कथा का नाटकीकरण किया गया है कि घटनाएँ बड़ी तीव्रता से परिवर्तित होती चली हैं। 'रामायण' नाटक की भी यही स्थिति है। इसमें सीता के विवाह से रामराज्य तक की सम्पूर्ण कथा का अंकन है। किन्तु राम का वनगमन, भरतमिलाप, सीताहरण, लक्ष्मण को शक्ति लगाना, अशोकवाटिका में सीता की स्थिति आदि मार्मिक प्रसंगों को या तो नाटककार ने स्पर्श ही नहीं किया अथवा इन स्थितियों की पूर्णता की परिकल्पना प्रेक्षक वर्ग को स्वयं अपनी कल्पना से करनी पड़ती है। जन-प्रचलित कथा के कारण अवश्य उनके समक्ष दुस्वप्न नहीं रहती, अन्यथा कथानक बड़ा अस्पष्ट और अस्पष्ट है। इसी अक्षरपन के कारण ^{जाने के} चरित्र की उदात्ता व स्वाभाविकता सामने न आ सकी। मर्यादावादी पुरुषोत्तम राम को तो 'कासक-पुरुष' ही बना डाला गया। पुष्पवाटिका में सीता के सौन्दर्य पर मुग्ध होकर उनका हाथी पीटना— 'गहं-गहं- वह गहं --

हजारों तीर से जिसमें न बाहेँ रुदँ पैदा हो।

उसी पिल में निगाह के तीर से यों दर्द पैदा हो।'

भारतीय संस्कृति का गला घोटना है। 'हस्तरत' की कैकेय पश्चात्ताप की अग्नि में वग्ध होकर राम की नापिशी नहीं चाहती, वरन् वहाँ भी उनमें स्वार्थ-भाव की

१- 'बाबू स्वर्गीय मनु महाराज की बहू होकर जब राजघराने में तुमने इस बीज को रोपा है तब बागे के रास्ते अवश्य इसके कड़े फल तुम्ह से लगाएँ।' अंक १, दृश्य ५, पृ० २१।

२- चुराचि— 'जब तो मेरे हृदय से यही निकलता है कि... भावान मेरे पाप के लिये मेरा सत्यानाह करें, किन्तु ध्रुव को आनन्द सख्त घर पहुँचा दे।' — अंक २, दृश्य २, पृ० २७

३- अंक १, दृश्य ५, पृ० २६

प्रधानता है^१।

१८०. स्त्री-सुधार के लिए लिये 'सावित्री सत्यवान' नाटक में नाटककार ने सावित्री द्वारा पातिव्रत्य वादश को प्रस्तुत करने की चेष्टा की है। मूल कथा के समानान्तर चलने वाला स्त्री सुकन्या की कथा भी इसी वादश की प्रतिपादक है, जो च्यवन ऋषि के प्रति अनजान में हुई अपनी मूल के कारण पश्चाताप-वश पत्नी रूप में उनकी सेवा करके अपनी मूल का परिमार्जन करती है। सावित्री ने सत्यवान को यदि उस की फांस से बचाया तो सुकन्या ने भी अपने त्याग व तपस्या से पति को नव जीवन दिया। फक्कड़ फक्कड़ की हास्य कथा द्वारा भगड़ाहू पत्नियों के दुष्परिणाम दर्शा कर नाटककार ने मूल कथा के उद्देश्य को और प्रसार बनाया है। 'हसरत' के अन्य नाटकों का तुलना में 'सावित्री सत्यवान' कलात्मकता की दृष्टि से अधिक सम्पन्न है।

१८१. 'महात्मा कबीर' नाटक में 'हसरत' ने कबीर के जीवन, भक्ति व वर्णन सम्बन्धी उनके मन्तव्य का नाटकीकरण करके हिन्दू-मुस्लिम एकता व जनहित की भावना का प्रसार किया है। पद्य-प्रयोग की बहुलता है। कबीर ने साहित्य संसार में जिते दोहों, सारों व पद्यों की रचना की है वे ही भाव नाटककार ने अपनी भाषा में प्रस्तुत कर दिए हैं।

सुंशी किशनचन्द 'बैबा'

१८२. पारसी नाटक कम्पनियों के रंगमंच पर अभिनीत होने के लिए पंजाब के सुंशी किशनचन्द 'बैबा' ने अनेक पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक व राष्ट्रीय नाटकों की रचना की। सुंशी जी का हृदय देश के प्रति सच्चा व उसकी दुर्दशा के प्रति चिन्तित तथा बाहुल था। वह उसके यथातथ्य अंकन द्वारा आत्मनिश्चिन्त देशवासियों को कर्तव्य का बोध कराकर उन्हें सही पथ पर लेाना चाहते थे, जिसके अनुसरण से देश का कल्याण सम्भव हो सके। पराधीनता की बेड़ियों को काट कर वे स्वतन्त्रता का समाधान कर सके। उन भाव-प्रेरणाओं के कारण उनकी सभी

१- कैफ़- 'धैरी बच्चा है भारत की जन की बाजा दो और तुम घर लौट कर सब का दुःख दूर करो... तुम्हारे अयोध्या लौटने से... धैरे माथे का कलक छूट सब सुखलुखल हो जायगा।'

— अंक २, दृश्य ३, पृ० ५५

रचनाएं राष्ट्रीय भावों से जीत-प्राप्त हैं। आपने पुराण व इतिहास से कथावृत्तों का चयन भले ही किया हो, किन्तु कहीं भी वह वर्तमान से कट कर अथवा अलग होकर नहीं रहा। वर्तमान समाज की आवश्यकताओं का अनुकूलता में ही नाटककार ने पुराण व इतिहास की ओर दृष्टि-क्षेप किया है, क्योंकि वहां उसे उसका समुचित समाधान उपलब्ध था।

१८३. अपने 'देव संग्राम या धर्मार्थयुद्ध' में नाटककार ने कौरव पाण्डवों के युद्ध की महाभारतकालीन कथा के नाटकीकरण के साथ विदुर के द्वारा उसे वर्तमान से समन्वित कर दिया है। विदुर का सत्याग्रह वर्तमान युग के स्वातन्त्र्य संग्राम को अपने में समाहित किए हुए है। मार्ग की दुहाई देकर कर्म से सुख मोड़ने वाले निष्कर्ष मार्गवादियों को उस संग्राम में खींच लाने के लिए नाटककार ने युधिष्ठिर केवल तीसरे चरित्रों में फटकार के साथ कर्तव्य का मार्ग दिखाया है—'जो दूसरों का अधिकार दबा कर लाते हैं वह बड़े ही निर्दयी हैं, परन्तु जो अपने स्वतंत्र्य को दूसरों के उत्पाचार मय से छोड़ दें उसे बढ़कर नाम दे नहीं।' प्रस्तुत कथन अन्यायी कौरवों के विरोध में कहा गया है, किन्तु वर्तमान के लिए भी पूर्णतः सत्य है।

१८४. कृष्ण व विदुर की कथा द्वारा भक्ति भाव की श्रेष्ठता एवं महत्ता प्रतिपादित की गयी है। दुर्योधन के राजसी वैभव के सत्कार को ठुकरा कर कृष्ण केवल भक्ति भाववश ही प्रेम साराबोर निर्धन विदुर का वात्सल्य ग्रहण करते हैं। इसमें यदि एक ओर भक्त का अनन्य प्रेम है तो दूसरी ओर भावान की अपूर्व भक्त वत्सलता है। नाटक में कौरव हास्यकथा नहीं। ब्राह्मण और कूट कर्मार की उपस्थिति द्वारा नाटककार ने वस्तुस्थिति की समस्या उठाकर उसके अनेक दुष्परिणाम प्रस्तुत किए हैं^१ व विदुर द्वारा उन्हें कंठ से लगाकर अप्रत्यक्ष रूप से उसकी समाधान दिया है जो समस्या की गम्भीरता की दृष्टि से काफी स्थूल है।

१- ककर, व दृश्य २, पृ०५७

२- विदुर-- 'मको ठुकराने से हमने नाच अपना कर लिया।

हमने ठुकराया मगर गौरों ने जांतों पर लिया'।

-ककर, दृश्य ४, पृ०७४

इसै समस्या का समुचित समाधान नहीं मिलता । युद्धभूमि में मोहान्व वर्जुन के प्रति कृष्ण का उपदेश 'गोता' के अध्याय द्वितीय और तृतीय का अनुवाद है जो लम्बा होने के कारण कुछ नीरस भी है ।

१८५. सुशा किशनचन्द ने काठियावाड़ की 'छूर विजय' नाटक कम्पनी के स्थायी नाटककार के रूप में 'स देश संग्राम' के अतिरिक्त 'गंगावतरण', 'सोता वनवास', 'महात्मा विदुर', 'महात्मा कबीर' आदि अनेक पौराणिक नाटकों का रचना की ।

१८६. ऐतिहासिक नाटकों में सुशा जी का 'पद्मिनी' नाटक अधिक लोकप्रिय हुआ । चित्तौड़ के राजा भीम सिंह का पति परायण पत्नी पद्मिनी का अद्वितीय सौन्दर्य समाजदों, द्वारा खुशामद^१ व रूप वर्णन पर दिल्ली नरेश अलाउद्दीन का मोहित होना, धर्म बहिन के फारेब से वर्णन में हवि देसना, दासत के बहाने भीम सिंह को बन्दी बनाना, अपने चातुर्य से पद्मिनी का पति को मुक्त कराना, भीम सिंह व अलाउद्दीन का युद्ध, राजपूतनियों सहित पद्मिनी का जोहर व अलाउद्दीन का पश्चाताप आदि घटनाओं को नाटककार ने ठाठ कूट 'राजस्थान का इतिहास' से लेकर सुन्दर रीति से उनका प्रस्तुतीकरण किया है । पद्मिनी के चरित्र द्वारा पातिव्रत्य का वादर्थ उपस्थित करना व कथा द्वारा हिन्दू मुस्लिम स्क्ता की भावना का प्रसार रचना का प्रमुख उद्देश्य है । किन्तु इसकी पूर्ति में नाटककार ने सुलभ व्यंजना के स्थान पर स्थूल साधनों को अपनाया है यथा युद्ध से पूर्व सुसाहिब की रूह का स्वप्न में नैकी-बदी को समझाकर, स्क को जूने का वादेश देना या जोहर के उपरान्त पश्चातापवश अलाउद्दीन का गो, ब्राह्मण व हिन्दु धर्म के समझा सुकना और क्षमा पायी होना आदि । फिर

१- खुशामद-- 'स्क फुल सुनसान जंगल में खिड़ा हुआ क्षेता सुन्दरत नहीं

लगता जितना कि स्क बाग में लगता है । खुदा वह परी आपही के महल में रहने के काबिल है ।'

-- अंक १, दृश्य ५, पृ० ५७

मी ऐतिहासिक सत्य का रक्षा के लिए नाटककार प्रशंसा का पात्र है। कोई स्वतन्त्र हास्य कथा नहीं है, इसी कथावस्तु का सौन्दर्य सुरक्षित रह सका है। यत्र-तत्र शांघ्र दृश्य परिवर्तित होने तथा पद्य-गीत की बहुलता पर भी कथा संगठन अन्य रचनाओं की साम्यता में उत्तम है।

१८७. वर्तमान भारत की दुर्दशा पर छाव्य नाटककारों ने उसकी स्थिति सुधारने के लिए शहीदों की आदर्श जीवनियां प्रस्तुत की हैं, क्योंकि उनके मन्तव्य में--

‘हमेशा वीर का इतिहास काम को बनाता है।

यह है इतिहास ही जो कामों को ऊपर उठाता है।’

१८८. ‘जेबा’ के ‘शहीद सन्यासी’ की रचना का कारण यही प्रेरणा है, जिसमें उसने बरित नायक स्वामी भ्रानन्द की निष्काम और अनन्य सेवा मक्ति के आदर्श का नाटकीकरण किया है। भारतमाता की हृदय-वेधकारी पुकार व स्वामी दयानन्द के द्वारा सतपथ का बोध कराने पर सदैव होकर बकील भ्रानन्द अपना सर्वस्व होमकर देश सेवा के विस्तृत प्रांगण में उतरते हैं, किन्तु किसी प्रकार की स्वार्थ भावना व आत्मप्रसिद्धि के मोह में नहीं वरन् लोक उद्धार की अनन्य कामना की प्रेरणा में। यह निष्काम कर्म ही उनकी सबसे बड़ी साधना व सबसे बड़ा सन्यास था जिसके प्रेरणादायक वे ग्वाले के रूप में परिवर्तित वैष्णवी श्रीकृष्ण। ‘वैष्णव सन्यास से बढ़कर कर्म की शक्ति है। यही सच्ची भ्रान्द और यही उत्तम मक्ति है’ इस कथन को कृष्ण के मुख से कहलवाकर नाटककार ने संसार से मुंह मोड़कर व वैराग्य का अनुसरण करके अपने को सन्यासी कहने वालों को सन्यास के सही रूप का स्वामी भ्रानन्द के रूप में दर्शन कराया है। नाटक की मूल भावना यदि सीमित शब्दों में व्यक्त की जा सकती है तो वह है ‘निष्काम कर्म साधना।’

१- ‘विज्ञानचन्द’ जेबा’ -- ‘शहीद सन्यासी’, मंगलाचरण, पृ० २५

२- अंक २, पृ० ३५, पृ० ३६

१८९. सुशी जी की रचनाएं राष्ट्र का प्रतिनिधित्व करने वाली हैं। उनके 'भारत दुर्लभ दर्पण', 'देश दीपक', 'जम्मी हिन्दू', 'जम्मी पंजाब', 'गरीब हिन्दुस्तान', 'हमारा देश' आदि कृतियों को राष्ट्र का दर्पण कहा जाए तो अत्युक्ति नहीं होगी। दर्पण के समान ही उनमें स्वतन्त्रता संग्राम के पूर्व से स्वतन्त्रता संग्राम तक के भारत की अन्तर्दशा पूर्णतः प्रतिबिम्बित है। 'भारत दर्पण' या 'कौमी तलवार' तो इस घर्मयुद्ध (स्वतन्त्रता संग्राम) के छिड़ने और अहिंसारूपी शस्त्र धारण का विवेचनार्थ ही लिखा गया है^१। औजों के भारत आगमन, हिन्दू-मुस्लिम सम्बन्धों में वैमनस्य व द्वेषभाव का बीजारोपण, क्रिस्तानिया-टर्की युद्ध में स्वराज्य की आशा से हिन्दू मुस्लिमों का औजों को पूर्ण सहयोग, प्रतिकार में 'कलीफा' की समस्या का समाधान न होना, 'रोलट बिल' से छाव्य होकर गांधी के असहयोग स्वी 'कौमी तलवार' को लेकर भारतीयों का स्वातन्त्र्य संग्राम में कूदना आदि घटनाओं का प्रस्तुतीकरण नाटककार ने व्यासाध्य कल्पना को रंगीनी से बचाकर किया है।

१९०. इसी असहयोग की भावना के विस्तार के लिए सुशी जी के अतृप्त मानस ने 'देश-दीपक' नाटक का संगठन किया जिसमें इससे एक कदम आगे बढ़कर नाटककार ने स्वदेशी वस्तुओं के उपयोग की चर्चा की है^२। कर्मवीर के प्रति भारतमाता का उद्बोधन 'उठो और असहयोग का झण्डा लेकर आगे बढ़ो.. देश में स्वदेशी का उद्धार करो.. यही सफलता की कुंजी है'^३ -- नाटक की मूल कथावस्तु को कर्मवीर के प्रयत्नों में समाहित किए हुए हैं।

१- 'भारत दर्पण' -- नाटक की भूमिका -- 'जवा'।

२- (ब) 'मौज्ज अरु माषा होय स्वदेशी मेव'।

फिर यह निश्चित जानिये है स्वाधीन निज देश ।।

भूमिका -- देशदीपक (जवा)

३- (क) अपने स्वदेशी किनारों को नाटक के रूप में लाना ही उचित समझ कर यवा साध्य देश सेवा में पाग लेने की चेष्टा की है।

-- 'जवा' भूमिका (देश दीपक)

४- अंक १, पृष्ठ १५, पृष्ठ १७

१६१. स्वतन्त्रता के प्रतिअव्यक्त और त्याग की

भावनाओं के साथ ही नाटककार का यह दर्शाना कि नारी वर्ग में कितना व उनका कर्तव्य पथ में जाना भी अत्यावश्यक है, उस समय की प्रबुद्ध सामाजिक चेतना व परिस्थितियों की मांग पर कृतिकार के सच्चा व्यक्तित्व का परिचायक है। साधनी और बीरबाला के द्वारा इस प्रकार का भावनाओं को नारी समाज में अंकुरित होना दिखाकर उस समय की नारी-चेतना को दर्शाना नाटककार भुला नहीं है।^१ अपने साधनी देश सेवा के लिए भारत लड़नाओं से आभुषणों का भीस मांगकर देश के प्रति अपने कर्तव्य का निर्वहन करती है तो उपाधियों के लिए जेजों के खुशामदी राव साहब की पुत्री बीरबाला अपने पिता के विरोधों का चिन्ता न कर अपने देश की पुकार पर स्वार्थों से ऊपर उठकर स्वामी० चन्द्र से विवाह करना अस्वीकृत करके क्योंकि वहां सब कुछ विदेशी है, अपने स्वतन्त्र व्यक्तित्व के साथ पूर्ण आत्मशक्ति का परिचय देती है।^२ व्याह तब केली जब मेरा प्यारा भारत स्वाधीन हो जाएगा और मेरा स्वामी गुलाम नहीं स्वतन्त्र भारत का रत्न होगा।^३ कितना ही नहीं, प्रत्यक्षात्म से कर्म क्षेत्र में उतर कर सदर बस्त्रवारी यह बीर बाला देशसेवा के लिए भीस मांगती है।

१६२. नाटककार ने स्वतन्त्रता संग्राम के समय के भारत की दुर्दशा का अंकन अपनी इन कृतियों में पूर्णरूपेण किया है। एक और अकाल के समय मुसलमान बिलबिलाती बूढ़ा मां का अपने कलेब के टुकड़ों को बेचना व दूसरी और भारतीयों की खून फलीने की कमाई पर जेजों का ऐश्वर्य मनाना,^४ इन दोनों ही विरोधी स्थितियों में नाटककार के हृदय को मथा है। उसने इस निर्धनता के मूल में जाने की चेष्टा की है। धनिकों के अत्याचार व मशीनों की सर्वग्राहिता ने ही भारतीयों को इस स्थिति में पहुंचाया है।^५ बेरहमों की सस्ती और जमीनों के

१- 'देशवीचक', अंक १, पृष्ठ १, पृ० ५५

२- 'भारत दर्पण'- अंक १, पृष्ठ २, पृ० ३३

३- 'महिम हिन्दुस्तान', अंक २, पृष्ठ २, पृ० ८७

ब्याज ने गरीबों की जिन्दगी लूट ली । आज दिन-ब-दिन मंहगा होता जाता है । कपड़े की गिरानी ने गरीबों को नंगा रखने का कसद किया है । जाबजा हाथ-पांव की मेहनत करने वालों का जिन्दगियों को मशिनों का लकवा मार गया है^१ ।

१६३. 'गरीब हिन्दुस्तान' नाटक में कृति के नामानुसार भारत दुर्दशा व उसके मूल कारणों को अंकित करने के साथ ही व्यंग्य व बौफार का प्रहारों से समाज की आंस खोलने की चेष्टा की गई है । रुढ़िवादिता और कुप्रथाओं से ऊपर उठने का आग्रह किया^{गया} है, क्योंकि यही वह कारण है, जिसने समाज की जड़ को खोलना का दिया है । इससे यह तात्पर्य नहीं कि नाटककार विदेशी सभ्यता का अनुयायी है । सब तो यह है कि वह युग के अनुरूप चलना चाहता है, किन्तु उस तरह कि भारतीय जात्मा का सौन्दर्य न तिरौहित हो जाए । यही कारण है कि अपने इस नाटक में एक ओर यदि उसने ठाकुर और कोसल्या की कथा द्वारा भारत की रुढ़िवादिता का उपहास किया है जो अपनी पुत्री कमला के हाथ में उसके भावी पति अर्जुन की तस्वीर देकर अपनी मान-मर्यादा का जमान समझ कर उसे घर से निकाल देते हैं व पतन के मार्गों का प्रसार करते हैं तो दूसरी ओर विदेशी रंग में पूर्णतः रंगे उनके पुत्र सुर्य सिंह द्वारा विदेशी सभ्यता पर व्यंग्य बौफार की है ।

१६४. 'जल्मी हिन्दू' हिन्दू-मुस्लिम समस्या के आधार पर संगठित और विकसित हुआ है । इस समस्या को थोड़े बहुत रूप में उसने अपनी सभी कृतियों में उभारा है, किन्तु 'जल्मी हिन्दू' का कथा कालबर सम्पूर्णतः इसी समस्या के ताने-बाने से बना गया है । भूमिका में ही नाटककार ने व्यक्त कर दिया कि परिस्थितियों की मांग पर उसे हिन्दू संगठन पर एक नाटक लिखने की प्रेरणा हुई । उसी से प्रेरित होकर हिन्दुओं की निर्बलता और दुर्बल सहा, उनके दकियानुसी विचार(विषयाओं के सम्बन्ध में, जिससे दुर्बल और तिन होकर वे परधर्म ग्रहण कर लेती हैं) सुझानों द्वारा पञ्चक का प्रयोग और धर्म परिवर्तन कराना, पंक्तियों और सुझावों का कर्म के बाह्य और बाढम्बरी रूप को महत्व देना व उसके दूषण, हिन्दू-मुस्लिम संघर्ष में गोहत्या की स्थिति आदि तथ्यों पर उसने प्रसन्न नाटक का कालबर सजाया है ।

१. 'गरीब हिन्दुस्तान' अधः २. दृश्य २. पृ० ८६

१९६६ मुंशी जी के इन राष्ट्रीय नाटकों में अधिकांश के कथानक उलफे हुए हैं। अनेक समस्याओं को उठाने के लिए नाटककार ने छोटी-छोटी विविध उपकथाओं का संयोजन की है, जिससे मूल कथा उभर नहीं सकी। सत्यता तो यह है कि नाटककार ने एक कथा को मुख्य आधार बनाकर उसपर बल देने की चेष्टा ही नहीं की। इसी से चरित्र भी पूर्णतः उभर नहीं सके। नाटककार की दृष्टि कथा व चरित्र के सौन्दर्य पर नहीं, बल्कि कल्पना की रंगीनी से अलग हटकर समय और समाज के व्यापक चित्रण की ओर अधिक है। फलतः इनमें वो सौन्दर्य नहीं जो उनके पौराणिक और ऐतिहासिक नाटकों में उपलब्ध है। अतिशय पथ-प्रयोग व लम्बे पद्यात्मक कथोपकथनों के उपरान्त भी नाटक पूर्णतः रंगमंचीय हैं।

तुलसीदास 'शैवा' 'सैही'

१९६६ तुलसीदास 'शैवा' जाति के पंजाबी व लुधियाना वासी थे। नाट्य-जाति में इनका प्रवेश सर्वप्रथम रामलालाजी के माध्यम से ^{उभा जी} प्रतिवर्ष लुधियाना में हुवा करती थी। यहां पर उनके अभिनय की सफलताओं ने ही 'शैवा' जी को पंजाबी नाट्य कम्पनियों में पहुंचा दिया। इस प्रकार उनके नाटकीय जीवन का आरम्भ एक अभिनेता के रूप में हुआ। रंगमंच के इस प्रत्यक्ष निजी अनुभवों ने अभिनेता के कलाकार मन को उत्तेजित करके नाट्य लेखक के रूप में प्रतिष्ठित कर दिया जिसका आरम्भ उर्दू नाटकों के संगठन से हुआ। कुछ कालोपरान्त अपने पंजाब निवास के मध्य ही हिन्दी के प्रभाव से उत्साहित वह होकर सीधे हिन्दी भाषा के प्रचारक प्रयास किया और इसी हिन्दी क्षेत्र में 'शैवा' के साथ 'सैही' उपनाम धारण कर करके अनेक हिन्दी नाटकों की रचना की। सन् १९१५ के पश्चात् 'शैवा' जी जे०एफ०जे० (कलकत्ता) के यहां स्थायी नाटककार के रूप में नियुक्त हो गए। बागा हम 'काश्मीरी' भी इस समय नाटककार के पद पर यहीं नियुक्त थे। उनकी कृतियों के साथ ही साथ 'शैवा' जी रचनारं भी अभिनीत हुई।

१- इस नाटक ने धीरे धीरे एक नई लहर उत्पन्न कर दी जो अन्त में 'स्लफिन्स्टन हाथेटिक कब' में एक नाटककार की नियुक्ति के रूप में परिणत हुई।

तुलसीदास 'शैवा' — भूमिका -वित्त मंगल

१६७. 'मदन थियेटर में नाटककार के रूप में नियुक्ति का श्रेय 'शेदा' के 'विल्वमंगल' अर्थात् भक्त सुरदास' नाटक को है जो 'दी पारसी स्मथायर थियेट्रिकल कम्पनी' और 'दी न्यू थियेटोरिया थियेट्रिकल कम्पनी' के रंगमंच पर अपूर्व सफलता के साथ एक बार अभिनीत हुआ। इस पौराणिक नाटक की कथावस्तु का संगठन एक गुजराती नाटक के आधार पर किया गया^१। नाटक का आरम्भ कृष्ण व उनके भक्त मंगल के सत्संग सम्बन्धी विवाद से होता है, जिसकी पराजिता की कसौटी विल्व और चिन्तामणि को बनाकर नाटककार ने विवाद की समाप्ति सत्संग की श्रेष्ठता सिद्धि में की है। इसी के प्रभाव में सांसारिक रास-रंग में डूबी प्रेमा चिन्तामणि भक्ति के पथ पर जाती है और इसके रस परिवर्तित रूप को देखकर विल्व को अपने हृदय में कृष्ण के प्रेममय व ज्योतिर्मय रूप का दर्शन होता है।^२ किन्तु इसके लिए अन्य नाटकों के समान उसे चिन्तामणि से लक्षित और तिरस्कृत नहीं होना पड़ा। उसकी भक्ति के प्रभाव में विल्व का लौकिक प्रेम (अपनी उसी तीव्रता के साथ जितना की वह चिन्तामणि को प्रेम करता है) स्वयंसेव ही कृष्ण की ओर उन्मुख हो जाता है। यदि नाटककार इस परिवर्तन के लिए कुछ ठोस मनोवैज्ञानिक आधार प्रस्तुत कर देता तो स्वाभाविकता का अधिक रक्षा हो सकती थी। किन्तु प्रेम के आधार को लेकर सत्संग के अद्वैत महात्म्य के प्रदर्शन की भाँति में वह ऐसा नहीं कर सका। कृष्ण के पेट दर्द^३ उसके निवारणार्थ मानुज कलेजे के मांगने का कथा साधुओं व तपस्वियों की अहमन्यता और खोसलापन दर्शाने के लिए रखी गई है, जिसमें मंगल भक्त की अपने को सर्वश्रेष्ठ भक्त मानने की अहमन्यता व गर्व का सफ़ा विल्व के अनन्य प्रेम के दृष्टान्त द्वारा बड़ी ही चतुराई पूर्वक किया गया है। नाटक का सम्पूर्ण तीसरा अंक विल्व के भक्ति रस में डूबा हुआ है। गीत, पद्य बहुत होने पर भी नाटक भाषा व भाव दोनों ही दृष्टि से अच्छा है। अलग से कोई हास्य कथा नहीं है।

१-(क) गिरिशचन्द्र का 'विल्वमंगल' नाटक १२ जून, १८८६ को स्टेज हो चुका था।

रक्तोत्पलदास गुप्ता-अभिज्ञान स्टेज, भाग ३, १९४४, पृ० ७२

(ख) नाथुराम जी ने भी 'सुरदास' नाम से एक गुजराती नाटक की रचना की

जिस पर विषयों ने अभिनीत किया। - राधेश्याम कथावाचक-मेरा नाटककाल

१९५७, पृ० ८२

१६८. माहिष्मती नगरी के राजा नीलध्वज के पुत्र प्रवीर की अदभुत मातृभक्ति के आदर्श पर 'शेदा' ने अपने 'मातृभक्ति' नाटक के पौराणिक कलैवर को सजाया संवारा है। शान्त गति से विकसित होने वाले इस नाटक में संघर्षपूर्ण स्थिति का आरम्भ उस स्थल से होता है, जहां प्रवीर मदन मंजरी (पत्नी) को हत्या पर अर्जुन के अवमय यज्ञ के छोड़े को पकड़ कर युद्ध का आह्वान करता है तथा अपने द्वात्रियत्व के दर्प और जोर से पराक्रमी अर्जुन के लिए एक चिन्ता का विषय बन जाता है। अर्जुन और कृष्ण का पूर्व निर्धारित योजनाओं के अनुसार 'रति' के हल हस्त में अस्त्र-शस्त्र ह सोकर व वासना के आवेग में कर्तव्य का भुलकर मां जना की चरण-धूलि न लेने के कारण हां से अजैय, पराक्रमी की पराजय होती है, क्योंकि मातृभक्ति की उसकी अजैय व अखण्ड शक्ति थी।

१६९. मातृभक्ति के साथ ही नाटककार ने भक्ति के स्वरूप और महात्म्य को भी प्रस्तुत किया है। कृष्ण, नीलध्वज, सत्यदेव, वृषकेतु, शिव, अर्जुन आदि भक्ति के सम्बन्धित पात्रों की संचित उपकथाओं के कारण नाटक की कथा का स्वरूप कुछ विस्तृत हो गया है। संवाद छम्बे हैं, किन्तु अंगमंचीय नहीं। नाटककार ने कहीं-कहीं मां की मनोदशा का अतिशय सुन्दर अंकन किया है। पथात्मक कथोपकथनों का अभाव है। हां, गीत अवश्य हैं, किन्तु मंद व मोड़े व होकर सुरुचिपूर्ण हैं।

२००. मधुभूति के 'उत्तररामचरित' से अपनी कथावस्तु के चयन के साथ 'शेदा' जी ने अपने 'जग-नन्दिनी' नाटक के संगठन में जंगल के ईश्वरचन्द विद्यासागर के 'सीता कवास' और द्विजेन्द्रलाल राय के 'सीता' नाटक से पर्याप्त सहायता ली है^१। नाटक वस्तुतः 'लवकुश' के नाम से लिखा गया था और सन् १९१६ में जब कावसजी पालन जी खटार की 'अल्फ्रेड थियेट्रिकल कम्पनी' लाहौर पहुंची तो उसके रंगमंच पर लाने के उद्देश्य से कम्पनी मालिक को सुनाया भी गया। किन्तु उद्देश्य पूर्ति में बौक व्ययवान वा उपस्थित हुए और किन्हीं कारणोंवश यह

१- लवकुश - 'शेदा' -- प्रथिका 'जगन्निन्दिनी' नाटक की।

अल्फ्रेड के रंगमंच पर न खिल सका । अतः जब १९१६ में मूलराज की 'दी न्यू सम्पायर थियेट्रिकल कम्पनी' लाहौर आई तो 'शैदा' ने उसे संप्राण बताने का पुनः चेष्टा की । किन्तु मूलराज जी के अवस्थ होने व कम्पनी की बागडोर 'शैदा' के हाथ में आने पर भी नाटक अभिनीत न हो सका और यंत्रण पड़ा रहा । पांच वर्ष पश्चात् अपने स्वतन्त्र अस्तित्व को खो कर मदन थियेटर के वाधिपत्य में आकर अल्फ्रेड ने ही १० अक्टूबर १९२१ को 'जनक नन्दिनी' के परिवर्तित नाम से इसका अभिनय किया ।

२०१. अपने इस नाटक में 'शैदा' ने कर्म और नियति को प्रधानता देकर, अवतारी राम को कर्मांधीन, नर तन धारी पुरुष बनाकर, सहज ही उन्हें सब दोषों से मुक्त करने के साथ ही पौराणिक कृतियों के क्षेत्र में एक बड़ी दाति को पुरा किया । उनके इस नर दृष्टिकोण के कारण नाटक में अपूर्व सौन्दर्य आ गया तथा पौराणिक पात्र और आदर्श हमारी पहुंच से परे कालौकिक जगत की वस्तु बनकर नहीं रह गए बल्कि उस उच्च धरातल तक पहुंचने के लिए नाटककार ने हमारे समक्ष उन्नति के मार्ग का विस्तार प्रस्तुत किया । पूर्णतः रंगमंचीय होने पर भी भाषा में उर्दू फल व उतनी प्रभावपूर्णता न होने के कारण 'शैदा' का यह नाटक बागा हथ के सीतर बनवास के समान लोकप्रिय और सफल न हो सका ।

२०२. तुलसीदास 'शैदा' के 'नल दमयन्ती' 'वामनाचार्य', 'सावित्री' आदि अन्य पौराणिक नाटकों में कोरान्वियत थियेटर में खिलने वाला 'नलदमयन्ती' अधिक सफल सिद्ध हुआ । इसमें अनेक चामत्कारिक दृश्यों की संयोजना की गई थी ।

२०३. 'नारी हृदय' 'शैदा' जी का ऐतिहासिक नाटक है जिसको 'विष्णु-चरित' के नाम से अमृतसर की 'दी न्यू सम्पायर थियेट्रिकल कम्पनी' ने सर्वप्रथम मार्च १९१४ में अभिनीत किया । गुजराती कम्पनियों के प्रसिद्ध अभिनेता मास्टर

१- तुलसीदास 'शैदा' -- 'जनक नन्दिनी' नाटक की प्रेमिका ।

मोहनलाल से उसका 'प्लॉट' सुनकर 'शेदा' ने अपना उस कृति की संरचना की थी^१। नारी चरित की महानता सिद्ध करना नाटककार का मुख्य उद्देश्य है। पुरुष चरित्र को 'तुच्छ रेषा' कहकर निम्नादित्य के विचारों की अवहेलना करने वाला सैठ मेघराज की पुत्री रंभा उनका पुत्रवधु बनकर भी अपने मन्तव्यों की सार्थकता सिद्ध करने के लिए दण्ड स्वरूप निर्बल स्थान में रखी जाती है। विभिन्न परिस्थितियों के आवृत्तों में घूमती रंभा ग्वालिन और योगिनी के हलपूर्ण परिवर्तित वेशों में चातुर्य पूर्वक अपने कथन का सत्यता सिद्धि में सफल होती है, क्योंकि नाटककार का इस ऐतिहासिक इतिवृत्त के चयन में उद्देश्य ही यही था। घटनाओं के साथ उसने 'हन्ड्रा' द्वारा इस विषय में तार्किक मत भी प्रस्तुत किया है -- 'कालाहल वाप जो कर्तव्य करते हैं वह किसीके सहारे करते हैं'।.... शक्ति के.... ? शक्ति कौन है ? स्त्री जाति। जब प्रत्येक कार्य शक्ति से हो रहा है तो पुरुष चरित्र स्त्री चरित्र से बढ़कर कैसे हुआ ? सन्दल, बन्दल और मालिन पुत्र वास्तीक द्वारा हास्य-कथा का संयोजन^२ किया है। यह परम्परागत मौंठा हास्य नहीं बल्कि चातुर्यपूर्ण और गुदगुदाने वाला है।

२०४. पौराणिक और ऐतिहासिक रत्नाओं के अतिरिक्त 'शेदा' ने अनेक सामाजिक नाटकों का रूप संगठन^३ किया। 'संसार चक्र', 'हरिजन', 'लज्जा', 'नन्ही दुलहन' बापि उनकी सामाजिक रचनाएं हैं, जिसमें समाज के विभिन्न पहलुओं का स्पष्ट करके अनेक समस्याओं को उठाया और उनका समाधान दिया गया है।

२०५. बाल विवाह की कथा को लेकर बाल-विवाह के दुष्परिणामों को दर्शाने वाले 'लज्जा' नाटक का नामकरण उसकी चरित्र नायिका के आधार पर किया गया है। विवाह शब्द के अर्थ से भी अमिश्र मोठी मोठी लज्जा बाढ वर्ष की आयु में समाज की रुढ़िवादिता और पिता के दुराग्रह के कारण उन अज्ञात बन्धनों में बंधकर व एक वर्ष पश्चात् ही अपने सुख सुहाग चिन्तुर के पुत्र बाने के कारण उसके दुष्परिणामों को भोगने के लिए छोड़ी जाती है। चूंकि समाज में विधवा विवाह की अनुमति नहीं आती उसकी

१- नाटक की मुद्रिका--'शेदा'

आपदाओं का अन्त कहाँ ? पति की मृत्यु के पश्चात् झूठा-कपटी बहनोई के प्रेम फन्दों के कारण उसे समाज के कलंक को मान अन्तर्वेदना के साथ ढोना पड़ता है । अपमान की लज्जा और ग्लानि है पुत्र को गंगा की छहरों पर बहा देने के अपराध में कानून की मुजरिम बनाकर नाटककार ने समस्या को चौटी पर पहुँचा दिया है । समस्या के दुष्परिणामों के प्रस्तुताकरण द्वारा नाटककार ने उसके ऊपरी स्वप्न का ही दर्शन नहीं कराया वरन् उसकी सूक्ष्म दृष्टि ने गहरे पैठ कर उसके मूल कारणों को भी देखा-पराखा है । पिता की गलती के साथ ही मौली भाली कन्याओं का अलहद्वपन कुल की लाज का मोह व अपने में आत्मविश्वास व आत्मशक्ति का अभाव ही उन्हें उन आपदाओं का शिकार बनाता है ।

२०७. हरिजनी' नाटक का कथा विस्तार कृति के नामानुसार बहुत समस्या के आधार पर हुआ है । अपनी इस रचना द्वारा 'शैवा' जाति पांति के भेद-प्रभेद को लेकर बिखरी हुई हिन्दू जाति के समस्त संगठन का आदर्श उपस्थित करके उन्हें उनकी शक्ति का बोध कराना चाहते थे । बहुत चप्पू का पुत्र गुलाब मृतशैया पर पड़े अपने पिता की अन्तिम इच्छापूर्ति के लिए मंदिर में चरणामृत लेने जाता है किन्तु वहाँ चरणामृत के स्थान पर मिलता है अपने को समाज का निर्माता कहने वाले संशुक्ति और नीच मनोवृत्ति वाले उच्च जाति के अधिकारी पुरुषों का तिरस्कार अपमान, धिक्कार और असह्य शारीरिक पीड़ा । ऐसे चौट सार लण्डित हृदय में मसीहदयालु अपनी सहानुभूति के चन्दन के आलेपन से हिन्दू धर्म के प्रति विश्वास व अवहेलना का बीजारोपण करके उसे अपने स्वार्थ धर्म में ले जाते हैं क्योंकि यही विस्तार तो उनके लिए स्वर्ग का दरवाजा था । पददलित गुलाब भी 'मास्केल साहब' बनकर समाज से मिलने वाली अपनी चिर संचित अवहेलना का प्रतिकार लेता है । किन्तु

१- 'हरिजनी (नाटक) के लिखने का कस यही एकमात्र मेरा हार्दिक अभिप्राय है कि स्वार्थ पावरियों की तरह हमारे हिन्दू सुधारक भी हरिजनों को मन बचन और कर्म से अपनाये... ऊँच-नीच के बाप-बिबाद की होछा जलाकर विश्वप्रेम माला के मन के का थोरे, इसी में हिन्दू जाति का कल्याण है ।

— लुखीयत 'शैवा' — नाटक की भूमिका

२- मसीहदयाल (गुलाब के प्रति) — 'तुम्हारी हया मेरे लिए छुटे हुए स्वर्ग का दरवाजा है । तुम्हारी हया मेरे लिए सातवें आसमान की हवा का ठंढा फोंका है । बाधों और इस बड़े पादरी को गले लगाओ ।'

— अंक १, दृश्य ५, पृ० १७

नाटक की नायिका उसके विपरीत धर्म के ठेकेदारों के अन्याय की चक्की में पिसकर व मास्केल की प्रेम ज्वाला में जलते हुए भी धर्म की आहम्बरी रूप से परे उसके वस्तु-सत्य रूप की पूर्ण स्वाभिमान के साथ रक्षा करती है। यही नहीं अपने दृढ़ आत्म-विश्वास और आत्मशक्ति के बल पर प्रतिशोध में अपने स्वरूप को मुझे मास्केल की भी स्व धर्म का बोध कराती है। उसके कारण अन्ततः वह अपने इस धर्म को पहचानने में समर्थ होता है--

‘मेरा मज़हब है हिन्दी, मैं हूँ हिन्दुस्तान का वासी ।

ना मैं यह हूँ न मैं वह हूँ, अगर छू हूँ तो सन्यासी ।’

२०७. नाटककार का यही उद्देश्य था कि भारतवासी सब प्रकार की धार्मिक संकीर्णताओं से ऊपर उठकर अपने को एक अनुभव करें। महन्त नैकीराम द्वारा धर्म के ठेकेदारों पर व्यंग्य बोझार की गई है, जिनके लिए एक और तो कुछ इतने अस्पृश्य हैं कि वे उनकी छाया से भी अपनी रक्षा करते हैं तो दूसरी ओर उन्हें शूद्रों के उच्च पदों पर पहुँचने पर उनके तलवे सल्लाने में भी नहीं हिचकिचाते।^१ लक्ष्मी (मसी हरदयाल का पुत्र) के द्वारा नारी की मनोगत ईर्ष्यात्मक प्रवृत्ति का वक्ता किया गया है। नाटक भाषा, भाव, संगठन व चरित्र-चित्रण इन सभी दृष्टियों से उत्तम है व जहाँ भी जड़ता की दुर्दशा का वक्ता है वहाँ लेखक के दृग्गम माधुर्य मन के दर्शन होते हैं।

२०८. वस्तुतः हरिजनो वर्तमान हिन्दु समाज की मुंह बोलती मूर्ति है, जिसमें अमागे हरिजनों की हार्दिक न्यायपूर्ण स्वाभाविक भावनाओं और लालसाओं का जाति पांति के मिय्याभिमान लोनों के काल कठोर हृदयों के अमानवीय दुर्व्यवहारों के मुकाबिले में बड़ी दयाता के साथ चित्रण किया गया है।

२०९. उपर्युक्त नाटकों के अतिरिक्त ‘शेरा’ का ‘मीठा जहर’ तथा ‘सत्यवती’ नाटक की उपलब्ध है। यह किसी और नाटक का अनुवाद प्रतीत

१- अंक ३, दृश्य ५, पृ० ६८

२- महन्त नैकीराम (डिप्टी क्लेक्टर मास्केल साहब के मंदिर जाने पर)

‘हरे, हरे । छुट्टर । जूता न निकालिए । माई-बाप । सरकार के डूट की छुल चाटने के लिए मैं अपना दुशाला... बिछाता हूँ और इस दुशाले की इज्जत में बार बार लजाता हूँ ।’ -- अंक १, दृश्य ३, पृ० १०

होता है, क्योंकि उनकी मौलिक रचनाओं से काफी मिन है। उसमें 'शैदा' का कलम का वो जादू नहीं जो अन्यो में है।

२१०. पंजाबी होने व उर्दू नाटकों की रचना के कारण 'शैदा' का हिन्दी भाषा का रूप पूर्णतः सांष्ठवमय और साहित्यिक नहीं है। किन्तु भाषा सम्बन्धी विशेष योग्यता न होने पर भी उनके हिन्दी प्रेम से लोगों ने पर्याप्त प्रभाव ग्रहण किया।

अन्य नाटककार

अब्दुल समी साहब वारखु

कालिया की सती (१९२३)

२११. 'अब्दुल मरत कम्पनी' का यह एक अंग्रेजप्रधान सामाजिक नाटक है जिसमें नाटककार ने समाज के विभिन्न पहलुओं का स्पर्श करते हुए निम्न कथाएँ प्रस्तुत की हैं --

१- रणजीत और मोहिनी की जाधिकारिक कथा। मोहिनी की तबाही में कालिया रूपी पात्र को लेकर नाटककार ने जाज के युग को नाश का मूल कारण बताते हुए नामकरण की साक्ष्यता सिद्ध की है।

२- रणजीत और नीरुद्दीन की हिन्दू - मुस्लिम र्वय के वादर्थ को प्रस्तुत करने वाली उपकथा।

३- रणजीत और मोहन सिंह मैत्री वादर्थ को लेकर चलने वाली कथा।

४- सर-प्रताप मल्लिक की कथा।

५- रणजीत और मालती की कथा।

६- मोहन सिंह और कामिनी की वादर्थ प्रेम कथा।

७- बैलर और चम्पा की हास्य कथा, जिसमें वृद्ध विवाह के दुष्परिणामों के

१- 'हिन्दू के साथ यों है मुसलमान का रहना।

जैसे उचित है वैसे वह मैं प्राण का रहना।'

अतिरिक्त चम्पा के द्वारा राज का सुशिक्षिता, सम्यक्ता में रंगा तथा भारतायता को हान दृष्टि से देखने वाली युवतियों पर व्यंग्य-बोझार के साथ मीठा चुटकियां ला गई हैं ।

२१२. इतना अधिक कथाओं के उपरान्त भी नाटक संगठन की दृष्टि से शिथिल नहीं है । सभी कथारं एक-दूसरे से अनुस्यूत होकर समाज के बहुमुखी विज्ञान के साथ अपने उद्देश्य की ओर प्रवाहित होती हैं । माणा अच्छी है । पथात्मक संवाद ब न्यून हैं ।

बाजादी का मौत (१९२३)

२१३. आरजू साहब का यह नाटक राष्ट्रीय भावनाओं और देश-प्रेम से जीत प्रोत है । फ्रांस पर जर्मनों के आक्रमण, उनके अत्याचार व क्रूरता फ्रांसीसियों की प्रतिक्रिया नाटक की मुख्य कथावस्तु है । देवनागरी में लिपिबद्ध होकर भी नाटक में उर्दू शब्दों का बाहुल्य है । नाटक का नामकरण देशप्रेम से आश्लेषित नायिका जोहन्ना के स्वातन्त्र्य प्राप्ति के प्रयास तथा उसके प्रतिकार में स्वयं अपने देश की मल्का द्वारा मिलने वाली मौत को लेकर किया गया है । युद्ध के प्रसंगों के कारण आत्महत्या, मृत्यु आदि के प्रसंग बहुत हैं । बुलिया व लाहर की मुल से दिला स्वतन्त्र हास्य कथा चलती है । कथा का संगठन अच्छा है व जोहन्ना का चरित्र पूर्णरूप से उभारा गया है ।

२१४. प्रस्तुत नाटक किसी जर्मनी नाटक के आधार पर रचित प्रतीत होता है । 'आरजू' साहब का सामाजिक नाटक 'अज्ञत कन्या' (१९३८) भी उपलब्ध है ।

१- जोहन्ना (मृत्यु के समय) "... जोहन्ना अपने हमवतनों के हुक्म से जिनदा बाग में जलाई जा रही है । मैंने सिर्फ यही कसूर किया है कि उनकी बाजादी बिछाई । उनके घरों की बाग को छुकाया ।'

— अंक ३, दूरदर्शन, पृ० ७४

संयुक्त जनवरहर्षेन आरजु (१८८२-१९५१)

अजामिल उद्धार (१९२४)

२१५. 'न्यू स्टार थियेट्रिकल कम्पनी' का यह पौराणिक नाटक नारायण नाम की महता को लेकर संगठित किया गया है। अजामिल की अनन्य पितृ-भक्ति, नारद और श्वेद द्वारा परीक्षा, उसमें हूबकर अजामिल द्वारा मेनका के प्रेमबन्धन में पितृ भक्ति के साथ ही ब्राह्मणत्व का बलिदान, कलौक के पुत्र पुरजय (के रूप में नारायण का अवतार) का पितृ भक्ति में अजामिल का पश्चात्ताप, माता पिता की मृत्यु के कारण क्षीम के आश्रय में प्राणस्त्याग व नारायण के नामकरण के कारण स्वर्ग की प्राप्ति नाटक की मुख्य कथावस्तु है। जिस अस्सी पृष्ठीय यह संक्षिप्त नाटक अभिनेयता के साथ ही कलात्मक व साहित्यिक मूल्य से सम्पन्न है। गीत और पद्य बहुत हैं। भावात्मक स्थलों पर विशेषतः कलौक और अलौकर के संवाद लम्बे हैं। चरित्र-चित्रण स्वाभाविक है। नाटक में मूल पौराणिक कथा से अलग साधु और धनपति की सामाजिक तत्त्वों के युक्त हास्यकथा है।

२१६,

ऊषा अनिरुद्ध (१९२५)

२१६. एक पौराणिक प्रेम कथा का उद्देश्य श्रेय और वैष्णव मत में श्रद्धा का प्रतिपादन है। ऊषा (श्रेय मतावलंबी शोणितपुर के राजा बाणासुर की पुत्री) और अनिरुद्ध (वृष्ण के परिवार से सम्बन्धित) का मिलन इसी श्रद्धा का प्रमाण है। नाटक के कथासूत्र लगभग वे ही हैं जो 'कथावाचक' के 'ऊषा अनिरुद्ध' के हैं। हास्य कथा विप्लव समस्या और पुनर्विवाह के रूप में उसके समाधान के सामाजिक तत्व को लेकर चली है। नाटक का अधिकांश भाग स्वप्निल सा है। भाषा

१- 'यह अपने प्रेम से सब को हिन से विन्न कर देगी।

यही भारत के दो किछे दुर्जों को एक कर देगी।'

ऊषा के सम्बन्ध में मदन का कथन

अंक १, दृश्य २, पृ० ५

साहित्यिक गुणों से युक्त है। संवाद पूर्णतः अभिनेय है।

२१७. 'हुव्वे बतन' 'स्तरी सारन्धा' वा 'मातृभक्ति' तथा 'फांसी की रानी' 'आखू' साहब के ऐतिहासिक नाटक हैं। प्रथम में फिलस्तान की भूमि पर बाबुल के बादशाह की ओर से अमीर स्ल्युरस का आगमन, फिलस्तान वासियों का देशभक्ति के आग्रह में उसकी अवहेलना तथा इसके उद्भूत संघर्ष ही नाटक का मुख्य कथावस्तु है। झराइल क्रौम के प्रति बाबुल वासियों के अत्याचारों का नाटककार ने अच्छा अंकन किया है। कोई हास्य कथा नहीं है। अपने संगठन में नाटक उत्तम है।

२१८. सारन्धा और चम्पतराय की कथा द्वारा 'स्तरी सारन्धा' नाटक में नाटककार ने हुन्देलखण्ड की दुर्दशा और घर की फूट (कंबुकाराय, पहाड़ सिंह और उसकी पत्नी होरा के रूप में) के परिणाम अंकित किए हैं। नामकरण के अनुसार नाटककार ने चरित नायिका सारन्धा के चरित्र को नहीं उभारा। उसकी वीरता और चात्रियत्व के हल्के से संकेत ही उपलब्ध होते हैं। प्रधानता आपसी फूट और उसके परिणामों की है। हास्य व उपकथा का अभाव है। अत्यधिक पथ प्रयोग के साथ संवाद भी पर्याप्त लम्बे हैं।

२१९. 'फांसी की रानी' पूर्णतः ऐतिहासिक रचना है जिसमें नाटककार ने रानी की वीरता के साथ ही विद्रोह का अच्छा अंकन किया है। नाटक में हिन्दू-मुस्लिम संघर्ष की एक अवान्तर कथा भी चलती है। नाटक अपने संगठन में पूर्ववर्ती दोनों ऐतिहासिक रचनाओं के समान ही संगठित है।

२२०. पौराणिक धार्मिक और ऐतिहासिक रचनाओं के अतिरिक्त 'आखू' साहब ने सामाजिक विषयों पर भी लेखनी छाई है। 'हिन्दू स्त्री' (१९२४), 'मदिरा देवी' (१९२५) और 'हुसिया भारत' 'आखू' की सामाजिक रचनाएं हैं।

२२१. 'हिन्दू स्त्री' (१९२४) - 'न्यू थियेटर कम्पनी' में अभिनात होने वाला यह सामाजिक नाटक मनोरमा के रूप में एक आदर्श हिन्दू स्त्री का अंकन है जिसके लिए उसका पति ही सर्वस्व है जो पति की लांछना और तिरस्कार पर भी उसकी क्षतिकामिनी है व सब दुःख में उसकी अन्य सहचरी है। विपरीत चरित्र

१- पति द्वारा तिरस्कार मनोरमा का पतिनिन्दा पुर कथन -- 'मैं प्राणान्त होने पर भी अपने स्वामी का इस प्रकार निरादर नहीं सुन सकती... मैं दासी हूँ और दासी का स्वामी है सब और दुःख दोनों मिलते हैं।' अकर, दृश्य २, पृ० ७६

जमुना वैश्या के रूप में नाटककार ने प्रतिरोध में नारा के कुत्सित रूप को प्रस्तुत किया है। किन्तु वह उसे हिन्दू स्त्री का संज्ञा देने का विफलता नहीं है^१। नाटक वस्तुतः कुसंगति, वैश्या प्रेम और उसके क्षयरिणियों की कहानी है। रंगमंचाये नाटककारों में से अधिकांश ने इस विषय को उठाया है। मनोरमा की अन्य पति-भक्ति व पति-प्रेम के आदर्श है वैश्या के सुधार व उसके द्वारा ज्ञानन्त सिंह को सद्मार्ग पर लाकर नाटक का सुखमय अन्त किया गया है।

२२२. नाटक में विरोधाभास द्वारा मूल को उभारते वाली व घड़ी वाला और विमला की हास्यकथा की भी योजना है जो पति प्रेम और धर्म के स्थान पर धन पर अवलम्बित है।

२२३.

मदिरा पेयी (१६२५)

२२३. प्रस्तुत नाटक में सद्गृहस्थ रामचन्द्र का तीस वर्ष के परिश्रम से अर्जित सम्पत्ति का वृत्तान्त स्थायन्त बैंक के फल हो जाने से हरण हो जाने पर शोकावेग में मदिरापान, धीरे धीरे उसका वास्तव के रूप में परिवर्तन, नशे में पत्नी और पुत्र के प्रति अत्याचार आदि कथाओं द्वारा मदिरा के क्षप्रमात्रों का दिग्दर्शन कराया गया है। अन्त में नायक के परचाताप द्वारा समाज को जाँसे सोलने का चेष्टा की गई है। पद्य गीत बहुत इस नाटक में अन्य कोई सौन्दर्य नहीं।

दुःखिया भारत (१६२५)

२२४. नामाङ्कित ही प्रस्तुत नाटक जमींदारों द्वारा कुषकों के प्रति अत्याचार की कहानी है, जिसमें नाटककार ने कुषकों की अभावग्रस्तता के साथ ही वासना की पूर्ति के लिए सब प्रकार के कुर्म करने वाले जमींदारों की अंधी विलासिता का नग्न चित्र खींचा है। अकाल के कारण खान न चुका पाने व अपनी दुन्दर पत्नी स्याही को भी बरणों में धँट देना अस्वीकार करने के कारण

१- वह हिन्दू स्त्री कब है, कपट ही जिसकी रंग रंग में।

वह कठिना की सती है, मान उसका नहीं कुछ जा में।

— अंक २, दृश्य २, पृ० ७६

२- अंक २, दृश्य ५, पृ० ७६

रघुवीर का जमींदार जयकृष्ण के अत्याचारों का चक्का में पिसना, पत्नी के हरण पर क्षेम व प्रतिकार में ठाकुर वृं व अपनाकर अपना प्रतिहिंसा की जाग का शमन करना-- इस आधिकारिक कथा के साथ ही नाटक में झूठा मित्रता (मोतीचन्द का कहानी द्वारा), कुसंगति और वैश्या प्रेम की उपकथाएं हैं। हास्य कथा का अभाव है। अपने संगठन व चरित्र विकास में नाटक उत्तम है।

२२५, 'दास' (शिवरामदास गुप्त) और 'बारजू' के सम्मिलित नाम से 'हिन्दू लज्जा' (१९२६) और 'बाजकल' दो अन्य सामाजिक कृतियां और उपलब्ध हैं। इनके अध्ययन से ऐसा प्रतीत होता है कि 'बारजू' साहब की रचनाओं की ही 'दास' ने अधिक परिमार्जित हिन्दी में प्रस्तुत करने का चेष्टा की है। अपने प्रथम नाटक में शिवपुत्रा पद्मा के अहम् के प्रतिरोध में विपुला की कहानी द्वारा नाटककार ने सतीत्व के महत्व को दर्शाया है जो सन्यासिनी द्वारा दिस चुहागरात की पति की मृत्यु के, आप को व्यर्थ करके अपने सतीत्व बल से 'सुहाग की रक्षा' करती है। दूसरा नाटक 'बाजकल' की पुत्र द्वारा पिता के प्रतिरोधों के उपरान्त एक निर्धन कन्या को अपनाये जाने की साम्यवाद कथा है। मैत्री के परिप्रेक्ष्य में इस आधिकारिक कथा को रखकर नाटककार ने मैत्री का वाद प्रस्तुत किया है।

२२६, सामाजिक रचनाओं के अतिरिक्त 'बारजू' साहब के 'सुशामदी टट्टे', 'सुरीली बांसुरी' (१९२५) और 'लूने नाहक' नाटक उपलब्ध होते हैं। इनमें अन्तिम 'न्यू एलिफिन्स्टन थियेट्रिकल कम्पनी, सहारनपुर' द्वारा अभिनीत हुआ।

विश्वम्भरसहाय 'व्याकुल'

'सुदेव'

२२७, व्याकुल भारत लिमिटेड कम्पनी द्वारा बनारस कृष्ण थियेट्रो दिल्ली (वर्तमान मोती टाकीज) में खिलने वाला कम्पनी स्थापक 'व्याकुल' की का यह नाटक उस समय की व्यावसायिक कम्पनियों द्वारा खेले जाने वाले नाटकों की सापेक्षता में नाटकीय दृष्टि से अधिक उच्चस्तरीय है। नाटक का आरम्भ दया, धर्म--पातण्ड, स्वाध्याय, हिंसा के बाद विवाद के दया धर्म के वाकौश को शान्त करने के लिए शिव द्वारा बुद्ध कल्प के समाचार पर होता है। प्रारम्भिक दृश्यों से ही

प्रकृति का रमणीयता के मध्य कुमार सिद्धार्थ में विरक्ति के अंकुर, देवदत्त द्वारा घायल हंस का घटना व गोपा के साथ प्रेम कीड़ा के समय दूर से सुनाई देने वाले उद्बोधन गीत से मनोभावों की उत्तेजा, पुत्र जन्म से आत्मा पर सांसारिक मोह माया के बन्धनों की आवृद्धि, रोग-शोक के दृश्यों से अपने हृदयस्थ भावों की उत्तेजा पर सिद्धार्थ द्वारा गोपा को त्याग कर सन्यास ग्रहण का कथा प्रथमांक में, द्वितीयांक में बुद्धत्व प्राप्ति के मार्ग की कठिनाइयों व छल, शारीरिक कष्टों की अवहेलना, बुद्धावृत्त के विचारों का सण्डन, बलि प्रथा का विरोध, (बिम्बसार के यज्ञ में), कामदेव रति, कसन्त और उनके सहयोगियों का पराजय, तृतीयांक में सिद्धार्थ का बुद्धत्व प्राप्त कर ज्ञान का प्रसार करना व नाटक के अन्त में राजभवन में जाकर सम्पन्धियों के मोहजनित अज्ञान को दूर करके सब को दीक्षित करवा -- नाटक के मुख्य कथासूत्र हैं जिनका नाटककार ने सम्यक् रीति से नाटकीकरण किया है। साधुओं के पासण्ड का हास्यकथा भी है, जिसे मूल से पली प्रकार अनुस्यूत किया गया है।

२२८. नाटक पारसी नाटक की विशिष्टताओं से सम्पन्न है। पद्य प्रयोग के साथ ही अलौकिकता का विधान है। कथा कई स्थलों पर चलती है-- समय के स्फीकरण का अभाव है (उदाहरण के लिए सिद्धार्थ के मन में दण्डपाणि द्वारा किए गोपा के स्वयम्बर में जाने की इच्छा-- उसके बाद ही गर्भवती गोपा सिद्धार्थ के पांव दबा रही है -- बीच में समय का कोई संकेत नहीं) व यत्र-तत्र अस्वाभाविकताएं (यथा-- राहुल जिसमें बाल्योक्ति उत्सुकता कि पिता क्या ठाए हैं -- बुद्ध के धर्म के अक्षय पण्डार की बात सुनकर उसे ग्रहण करने के लिए तुरन्त सन्यासी वस्त्र धारण कर लेना) है। गौतमबुद्ध के समय की परिस्थितियों और संस्कृति के चित्रण का भी ध्यान नहीं रखा गया है। जैकें बातें उस काल के विरुद्ध वंक्ति हैं (बुद्ध ने वैदिक यज्ञ में होने वाली बलि प्रथा का विरोध किया था शास्त्रों का देवी के सामने दिए जाने वाले बलिदान का नहीं-- क्योंकि यह उनके पुत्र के बाद की बात थी)। फिर भी नाटक भाषा और भाव की दृष्टि से अपने समकालीन नाटकों की अपेक्षा उच्चस्तरीय है। सिद्धार्थ गोपा और उद्बोधन के चरित्र को पर्याप्त रूपण उपभोगा गया है। यही कारण है कि आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने इसे 'अपने वर्ग का पक्का नाटक माना है, जिसकी भाषा वर्तमान साहित्य की भाषा के पैरों में आई है व शिष्ट और परिमार्जित है।

२२६. 'बुद्धदेव' के अतिरिक्त 'व्याकुल' जी के 'सत्यहरिश्चन्द्र' और 'सम्राट चन्द्रगुप्त' नाटक प्राप्त होते हैं जो स्वयं उन्हीं की कम्पनी में लिखे । 'सत्य हरिश्चन्द्र' का उद्घाटन मदनमोहन मालवीय जी ने किया । दरभंगा नरेश कालाकांकर ने भी अपना सहयोग दिया था । सन् १९२५ में मृत्यु हो जाने के कारण 'व्याकुल' जी रंगमंच को साहित्यगुणों से सम्पन्न अपनी अधिक रचनाएं न दे सके ।

गोकुल प्रसाद

सत्य विजय

२३०. 'सूर विजय' नाटक समाज में जमिनीत होने वाला यह 'सत्य अहिंसा और त्याग का ज्वलन्त चित्र' अत्याचारी राजा दीर्घ बाहु और धर्मप्रिय व सत्याग्रही सत्यवक्ता व पत्नी सत्यवती के संघर्ष का कहानी है, जिसमें अपने अनुपम त्याग और पुत्र के जलियान से सत्यवक्ता व की जय होती है । उसका यही त्याग दीर्घबाहु की जानें खोलता है । किन्तु बक़्तेन का चारित्रिक परिवर्तन वाकस्मिक और अस्वामात्रिक है । मूल कथा में अपने स्वल्प में संक्षिप्त है, जिसे नाटककार ने 'मदानी जोरू' के प्रहसन से बढ़ाया है । मूल कथा से स्वतन्त्र यह प्रहसन कवियों और सदृशचारियों पर मीठी जुटकी के साथ कामिनी (हास्य कथा की नायिका) के इस कथा -- 'हम स्त्रियां जोड़ें घर की बेरी नहीं जो छुटकों से बकर रहे... संसार में जो उनका हक है, वही हमारा भी है' और तबनु रूप अपने व्यवहार में 'मदानी जोरू' के नामकरण को सार्थक करती है । कामिनी के द्वारा नाटककार ने स्वतन्त्रता-प्रिय और अधिकारों के लिए संघर्ष करने वाली पाश्चात्य नारी का अंकन किया है ।

२३१. नाटक वर्तमान संस्करण 'दास' द्वारा संपादित है, जिसमें मूल के जोक दोषों का परिहार कर दिया गया है । मूल नाटक में प्रहसन की बरछीलता के साथ ही कथा संगठन की दुर्बलता भी थी, किन्तु 'दास' द्वारा

१- 'तन के गौर कम के काले सादी पहन को मतवाले ।

साँच कुठ का सीधा करते, मैच का दुनिया के ठगते ।'

अंक ३, दृश्य ४, पृ० ७२

२- अंक १, दृश्य १, पृ० ५०

प्रस्तुत इस नर संस्करण में नर प्रहसन के साथ उन दोषों का भी परिमार्जन कर दिया गया ।

अन्य नाटककार

२३२. उपर्युक्त रंगमंचीय नाटकों के अतिरिक्त श्रीलाल उपाध्याय का 'वित्त्व मंगल वर्धाव मक्त सुरदास' पण्डित हरिनाथ व्यास का 'श्रीकृष्ण सुदामा' (१६१६) हरिशंकर प्रसाद उपाध्याय का 'श्रवण कुमार' (१६२८), स्वर्गीय गंगाप्रसाद जरोड़ा का 'सावित्री सत्यवान' (सम्भव १६८५ बुखं०), वैष्णोराम त्रिपाठी 'श्रीमाली' के 'श्री रामावतार', 'रामलीला', 'गणेशजन्म', 'दोहरी फूल', 'पंजाब मेला', 'जैब घड़ी', 'चन्द्रहास', 'सावित्री सत्यवान', 'श्रीमती मंजरी', 'श्रवण कुमार', 'महाभारत', 'नेता जी सुभाष', 'दानी कर्ण', 'समर्थ गुरु रामदास' आदि लोक नाट्य कृतियां उपलब्ध हैं । ये समय - समय पर विभिन्न कम्पनियों के रंगमंच पर अभिनीत हुईं ।

सम्पादित और अनुवादित रचनाएं

२३३. मूल रचनाओं के अतिरिक्त हिन्दी नाट्य साहित्य की कठोर वृद्धि के लिए उसके कोष में लोक सम्पादित रचनाएं भी समाहित कर ली गई हैं । इनमें से अधिकांश उर्दू से सम्पादित नाटक हैं, जिनमें कुछ तो अपारम्परिक अनुवाद रूप में हैं किन्तु कुछ के परिमार्जित हिन्दी के साथ रूपान्तरित और परिवर्द्धित संस्करण उपलब्ध होते हैं । इन नाटकों के निर्धारण में सबसे बड़ी कठिनाई उस समय उपस्थित होती है जब रचना पर मूल रचनाकार के साथ सम्पादककार का नाम उपलब्ध नहीं होता । वस्तुतः ऐसी सम्पादित कृतियां जो निम्न स्थितियों में प्राप्त हैं--

- १- जहां कृति के हिन्दी रूप के साथ केवल रचनाकार का नाम दिया गया है ।
- २- केवल अनुवादक अथवा सम्पादक का नाम प्राप्त है ।
- ३- वे कृतियां जहां सम्पादककार अथवा रचनाकार दोनों के नाम का अभाव है और जो 'एक नाटक प्रेमी' के नाम से प्राप्त है ।
- ४- कुछ रचनाएं ऐसी हैं जहां सम्पादक व अनुवादक कारों ने अपने नाम तो दिए हैं किन्तु वे रचनाएं किसे अनुवाद हैं उसका उल्लेख नहीं किया ।

२३४. पाठकों को प्रमत्त में उलफा देती हैं किसे उन्हें यह सोचने कि कृतिकार की मूल रचना वस्तुतः हिन्दी में की गई थी अथवा उर्दू

में तथा नाटककार की लेखनी पर सम्पादक की कलम का रंग जाने के कारण कृति के वास्तविक स्वरूप और मूल लेखक के निश्चय करने में बड़ी कठिनाई होती है। रचनाकाल न दिख जाने के कारण निश्चित धारणाएं बनाना और मोड़ सुझाव हो जाता है।

२३५. 'व्याकुल भारत विधेदिकल कम्पनी' के लिए प्रसाद ^{जोश} 'मायके' का 'भारत गौरव जर्नाल सम्राट जगद्गुप्त' १९२२ (सम्पादक का नाम नहीं दिया गया) 'तौ सितम उर्फ साधन जाफ दि ब्रासे' १९३५ (सं०-राधेश्याम ने-नमस्-ब-नमस्-ब-नमस्-कथावाचक), 'एक नाटक प्रेमी' का 'बानी' कर्ण' (जे० सिंह क्लैर ने नागरी अक्षरों में प्रकाशित किया), सुंशी अब्बास अली का 'शाही फकीर उर्फ नामे सुदा' १९२०, सुंशी मुराद का 'धुपझांहे' १९२२ (जी०पी० बरौड़ा ने गुजराती से नागरी में सम्पादित किया), 'सुनहरी संजर' (रचनाकार का नाम नहीं दिया गया-- जी०पी० बरौड़ा ने गुजराती से नागरी में सम्पादित किया), सुंशी मोहम्मद जसहाक साहब का 'मक्त सुरदास' १९२८ कृष्ण संस्करण (सं०-- शिवरामदास गुप्त), सुंशी जलाल अहमद शाह का 'दुश्मने ईमान' (सं०-- जयरामदास गुप्त), सैक्सपियर के 'किंगजॉन' के प्लॉट पर रचित 'सैदे हवसे' (सं०जयरामदास गुप्त), एक जोजी उपन्यास का अनुवाद, 'अतशी नाग' १९१६ (सं० शिवरामदास, अनुवादक-- जयरामदास गुप्त), 'अन्टोनिया क्लियोपेट्रा' के प्लॉट पर संगठित एक 'नसीहत सैज द्रामा' 'काठी नागिन' (सं० जयरामदास गुप्त), 'सुन का सुन' १९२५ द्वितीय सं० (सं०जयरामदास), 'न्यू वल्फ्रेड विधेदिकल कम्पनी के लिए सुंशी मेहदी हसन' 'अहसन' लतनबी का 'पिलफरोश' १९३६ (सं०- राधेश्याम कथावाचक), 'चलता पुर्वा' मार्च १९३५ दूसरा सं० (सं०--कथावाचक), 'शरीफ बदमाश' (सं०- कथावाचक), सुंशी जायक साहब का 'सती अनुसुया' वा पत्नी प्रताप' तथा 'धर्मयोगी' (सम्पादककार का नाम नहीं प्राप्त), 'बी पारसी मिनरवा विधेदिकल कम्पनी जाफ बाम्बे' के लिए जाब सुंशी विठ सहाय का 'छेला मंजू' (सम्पादककार का नाम नहीं प्राप्त), 'बी पारसी मून जैकफेण्डा विधेदिकल कम्पनी का 'सिरी फरहाद' (रचनाकार का नाम ई नहीं दिया गया। संग्रह किया कुलभास्कर वर्मा जन्मत ने)

'दि पारसी थियेट्रिकल कम्पनी आफ बाम्बे' के ऐसक मुंशी 'फख' साहब का 'स्क प्याला' १९२७, इन्हीं के 'मास्तदशा', 'मुर्तिमण्डन', 'औरंगजेब', 'रुक्मिणी मंगल' आदि नाटक आगा हथ 'कश्मीरी' के शिष्य मुंशी मंजूर अहमद साहब 'नज़र' का 'बकला की जाह का देहाती महिला' १९३० (सम्पादककार अथवा अनुवादककार का नाम नहीं प्राप्त), दारिका प्रसाद मरतिया द्वारा सम्पादित 'श्री रामलीला रामायण' (रचनाकार का नाम नहीं प्राप्त), मुंशी 'फख' का 'मक्त मोरध्वज' १९२८ (सं०-शिवशाम दास) से ही नाटक है।

२३६. राधेश्याम 'कथावाचक', नारायण प्रसाद 'कैलाश' आगा हथ 'कश्मीरी', विनायक प्रसाद 'ताल्लिब' आगा आदि कुछ प्रमुख व प्रसिद्ध नाटककारों का उर्दू रचनाओं के प्राप्त हिन्दी संस्करणों का उल्लेख इन कृतिकारों का रचनाओं के विवरण देते समय यथास्थान दे दिया गया है।

२३७. इनके अतिरिक्त बाबू शिवरामदास गुप्त ने अपने 'उपन्यास बहार आफिस काशी' से जैक हिन्दी रचनाकारों का रचनाओं के परिमार्जित संस्करणों को प्रकाशितकरने की चेष्टा की है। किसी कृति के बिाड़े व शिथिल रूप को देखकर उसे पुनः नया परिधान पहनकर नाट्य जगत की सेवा करने की बाप में अनुपम लगन थी। कवि गोकुल प्रसाद का 'सत्य विजय', सैफ अमर छैन 'बारजू' का 'बाजकल' और 'हिन्दू छलना' (१९२६) आगा हथ 'कश्मीरी' के जैक हिन्दी उर्दू व फिल्म जगत के नाटक इस बात के प्रमाण हैं।

विशेषतारं

२३८. विभिन्न कम्पनियों के रंगमंच पर समक-समय पर अभिनीत होने वाली इन सम्पादित-अनुवादित रचनाओं में वे हं। सब विशेषतारं हैं जो मूल रंगमंचीय नाटकों में प्राप्त हैं।

- १- भाषा उर्दू हिन्दी मिश्रित है जिसमें उर्दू का रंग कुछ अधिक गहरा है।
- २- कथावस्तु अधिकतर में इन सामाजिक समस्याओं की लेकर बली है। कुछ नाटक औजी नाटकों के प्लॉट पर भी लिखे गए हैं।

१- इस सन्दर्भ की छविना को फख साहबी के ये रचनाएं प्राप्त नहीं हो सकीं।

प्रकरण-२

जमनाप्रसाद मेहरा

२३६. रंगमंचीय नाटकों की परम्परा में जमनाप्रसाद जी ने अनेक पुष्प रंगमंच को समर्पित किए, किन्तु वे सभी थियेट्रिकल कम्पनियों के स्थान पर अव्यवसायी रंगमंच के सुवास को । पारसी कम्पनियों में लड़े जाने वाले नाटकों की रचना उपदेशप्रद दृष्टि से नहीं होती, इसी कारण वे उतने प्रभावपूर्ण नहीं होते, जितना होना चाहिये-अपने हिन्हीं विचारों के कारण मेहरा जी ने अपनी कृतियों में सामाजिक व वर्तमान समय के उपयुक्त विषयों का संयोजन तो किया ही साथ ही अपने समय की पारसी कम्पनियों के प्रभाव में उनकी नाटकीय विशेषताओं को भी सहर्ष अपनाया ताकि वे अपनी प्रभावपूर्णता के साथ ही थियेट्रिकल कम्पनियों के रंगमंच पर भी मज़ी मांति खिल सकें ।

२४०. वादार्थ प्रतिष्ठापना के उद्देश्य को सामने रखते हुए लेखक ने समाज के विभिन्न क्षेत्रों व पौराणिक गाथाओं से ही अभिकान्तः अपनी कथा सामग्री का संचयन किया है । निम्न रचनाएं उपलब्ध होती हैं-- 'जवानी की मूल' (१९२२), 'कन्या विक्रय' (१९२६), 'कस्तुर प्रभा' (सं० १९६१), 'भारत पुत्र' (सं० १९८६), 'मक्त चन्द्रहास' (सं० १९८८), 'मोरध्वज' (१९२६), 'देवयानी' (१९२२), 'हिन्द' (सं० १९७६), 'पंजाब कैसरी' (सं० १९८५), 'विश्वामित्र' (१९२१), 'सती चिन्ता' (१९२३), 'विपद कसौटी' (१९२३), 'कृष्ण सुदामा' (१९२१), 'पाप परिणाम' (१९२४ वृत्तसं०) व 'हिन्दू कन्या' (सं० १९८६) । इन समस्त कृतियों का रचनाकाल सन् १९२१ से १९३२ तक माना जा सकता है ।

२४१. जवानी की मूल (१९२२) वैश्या प्रथा के कुपरिणामों को बहाने वाला एक सामाजिक नाटक है जिसमें वनादय रामनाथ के पुत्र मानिकन्द के पल के साथ नाटककार ने समस्या के मूल में जाने की चेष्टा की है । किन्तु

१- 'वास्तविक कन्द या पाप परिणाम' नाटक की सुमिका ।

दुर्दशा दिखाकर सामाजिकों को राजा करने के अतिरिक्त नाटककार कोई स्थाई समाधान प्रस्तुत नहीं कर सका। सम्पत्तलाल का हास्यकथा अपने वादशं, उद्देश्य और व्यर्थ चित्रण में मूल कथा की अनुवर्तिनी है। 'पाप परिणाम' (१९२४) भी इसी वैश्या समस्या को लेकर चला है जिसका कथा का सार नाटककार ने निम्न दो पंक्तियों में प्रस्तुत किया है --

'निज नार तो भाती नहीं ऐसा जमाना आ गया।

व्यभिचार का चारों तरफ घनघोर बादल छा गया'।

नाटककार ने सोलह वर्षीया कमला और उसके तेरह वर्षीय पति मदन के जीवन की विषम कथा द्वारा अनमेल विवाह के प्रश्न को उठाया है।

'कन्या विक्रय' (१९२३)

२४२, सामाजिक नाटक है। नाटक के नामानुसार ही पिता की अर्थलौभी वृत्ति के परिणाम वशिये गर हैं जो अपनी मासूम कन्याओं के भविष्य की चिन्ता न करके ^{धन} के प्रलोभन में उन्हें पतन कन्याओं के भविष्य की चिन्ता-न-करके-धन के मार्ग पर क़सर करता है। अनमेल विवाह के सम्बन्ध रखने वाले इस नाटक में लक्ष्मी और मोहिनी की कथा द्वारा नाटककार ने समस्या के दो पहलुओं का स्पर्श किया है -- १- युवती (लक्ष्मी) का वृद्ध (लौटनमल) से विवाह, २- युवती (मोहिनी) का बालक से विवाह।

२४३, कन्या विक्रय की मूल कथा के अतिरिक्त नाटक में चौपट, चिराँजी, और उनके पुत्र धेकू की स्वतन्त्र कथा है, जिसे हास्यकथा न कहकर उपकथा कहना अधिक उपयुक्त होगा। इसके द्वारा नाटककार ने हास्य और व्यंग्य की कुहार के स्थान पर मातृ-पितृ सेवा का वादशं प्रस्तुत किया है। वस्तुतः यह एक उद्देश्यपूर्ण उपकथा है।

२४४, 'हिन्दू कन्या' (१९३२) भी एक सामाजिक रचना है। नाटककार ने राधा के द्वारा भारतीय नारी के सतीत्व के वादशं की स्थापना की है जो घोर बापदाओं व समाज के ठांइयों पर भी स्थिर रहती है। विरोधाभास

द्वारा राधा के चरित्र को और उजागर करने के लिए कुलटा विधवा रैसा की योजना की गई है।

२४५, 'मक्त चन्द्रहास' (१९२४), 'मोरध्वज' (१९२६), 'देवयानी' (१९२२) 'कृष्ण सुदामा' (१९२४) और विश्वामित्र' (१९२१) मेहरा जी के पौराणिक नाटक हैं। इनमें भी उन्होंने किसी न किता वादशं स्थापन की चेष्टा की है। वर्तमान समाज के विषले वातावरण को देखकर एक स्थायी आधार का खोज में ही उन्होंने इन पौराणिक गाथाओं की और दृष्टिपात किया था। इसी से उनका कृतियों में यत्र-तत्र वर्तमान झलकता है।

२४६, पौराणिक कृतियों में उस समय की पारसी थियेट्रिकल कम्पनियों के नाटकों की परम्पराअनुसार स्वतन्त्र हास्य कथाओं का योजना की गई है, जिनका मूल से कहीं कोई सम्बन्ध नहीं। 'मोरध्वज' में लण्ठाधिराज की कथा, पातिव्रत्य धर्म की महानता और उसके वादशं को प्रस्तुत करने वाले, 'देवयानी' नाटक में लल्लू, बल्लू, देहा, बेडा पात्रों की कथा, 'सती चित्ता' में विदूषक और भण्टागुरु के से सम्बन्धित कथा, 'कृष्ण सुदामा' में सुन सेठ की कथा इसी प्रकार के मॉडि व शिथिल कॉमिक हैं जो मूल के वादशं से बिल्कुल विपरीत धारा में एक हल्के मनोरंजन के उद्देश्य के साथ विकसित होते हैं।

२४७, 'पंजाब कैसरी' (१९२६), 'भारतपुत्र' (१९३०), और 'हिन्द' (१९२०) राष्ट्रीय नाटकों की कौटि में रखे जा सकते हैं। 'हिन्द' तो वस्तुतः तत्कालीन भारत का दर्पण है जिसमें पराधीन देश की छटपटाहट, उसकी दुर्दशा, स्वतन्त्रता प्राप्ति के प्रयास व उसकी प्राप्ति का ज्वन किया है गया है। वृत्थक पात्र सार्थक व साकेतिक नाम लिए हुए हैं। नाटक के अनुसार स्वता, जात्मक और बहिःजात्मक अहयोग के शस्त्रों से ही स्वातन्त्र्य संग्राम में जय प्राप्त की जा

१- 'प्रेम है बरु व न्याय है, वीरत्व का आवेश है।

धरम है ठाठित्थमय, सत्य का उपदेश है।

-- मक्त चन्द्रहास' नाटक की भूमिका-- मेहरा

सकती है। 'अत्याचार', 'हुमिल', 'रोगराज', 'अन्याय सिंह' मंत्री स्वार्थराज और धनहरण सिंह के हिन्दू के प्रति अत्याचार तथा 'प्राचीनता' और 'नवीनता' के संघर्ष उस समय के भारत की यथार्थ क्रांति देते हैं।

२४८. 'पंजाब कैदरी' लाला लाजपतराय की वह गरज है जो उस समय राजनीति के बीहड़ वन में गूँजी थी, जिस गरज में देशभक्ति का संदेश था^१। वस्तुतः नाटक उन्हीं का जीवन चरित्र है। नाटककार ने 'मिस्टर कलंक' के द्वारा ठिगियों के प्रलोभी उन राज्यभक्तों का उपहास किया है जो जनता के बीच देश का बीज बपन कर अपने लाभ के लिए देश की दुर्दशा करने में तनिक भी नहीं हिचकिचाते^२।

२४९. अपने 'भारत पुत्र' में कबीर के जीवन चरित्र द्वारा लेखक ने हिन्दू-मुस्लिम एकता के साथ सत्याग्रह का सत्य रूप दिखाने की चेष्टा की है। साथ ही बी हजूर, कैशकर, पुजारी, मोहन यात्री, और उसकी पत्नी का हास्य कथा द्वारा पुजारियों के अनाचारों को भी उन्हीं तरह विवस्त्र किया है। ये पुजारी कर्म का बहुरूपिया दशाला जोड़कर कर्मशाला में ठहरी स्त्रियों का हरण करते हैं और बनोपार्जन करते हैं।

२५०. 'प्राचीन भारत की एक सत्य घटना का जीता जागता चित्र' मेहरा जी का 'कलन्त प्रभा' नाटक राजा मानसिंह की पुत्री प्रभा और भीनगर के प्रधान धनवान मंगलसैन के पुत्र कलन्त की प्रेमकथा है। लेखक के अनुसार प्राचीन भारत की सत्य घटना का चित्र होते हुए भी गुरुकुल में अध्ययन, और कलन्त का व्यवसाय के लिए सिंघल द्वीप में जाना इन दो ऐतिहासिक सत्य तत्वों के अतिरिक्त नाटक अधिकांशतः कल्पना का व्यापार लेकर चला है। मूल कथा के अतिरिक्त

१- अंक १, दृश्य ३, पृ० ३०

२- 'नाउ कर डाऊ उन्हीं नीचीं ने सारे देश का।

बीज बोया हाय। भारत में उन्हीं ने देश का।'

अंक २, दृश्य २, पृ० ७४

‘दुनिया को सुब सुधारी, और हंस-हंस कर चौसर मारी’ के सिद्धान्त के अनुयायी मौजीराम की हास्य कथा है। अपने र्क्षी सिद्धान्त के अनुसार वह सुदखोर दुष्ट महाजन ढोलकदास को सुधारता है और उसे ईमानदारी का पाठ पढ़ाता है।

दुर्गाप्रसाद गुप्त

२५१. बाबू दुर्गाप्रसाद गुप्त का सम्बन्ध थियेट्रिकल कम्पनियों और अव्यवसायी रंगमंच दोनों से ही समान रूप से रहा है। नाट्य जगत में आपका आगमन सर्वप्रथम अवैतनिक रंगमंच के अभिनेता के रूप में हुआ। र्क्षी रंगमंच पर क्रमशः प्राप्त होने वाली अपनी सफलताओं के बावज़ूद पर बम्बई की किसी थियेट्रिकल कम्पनी में पहुँच गए व स्वरचित ‘हम्पीर-हठ’ में भूमिका की। किन्तु अस्वस्थता के कारण अधिक समय तक इन कम्पनियों में न रह सके और जून : काशी व लौट आए।

२५२. अभिनेता की समकक्षता में गुप्त जी नाटककार के रूप में अधिक ख्यात हुए। आपने वैतनिक तथा अवैतनिक दोनों ही प्रकार के रंगमंचों की अनेक कृतियाँ समर्पित कीं। डा० देवचिं सनादय ने इनकी नाट्यकला का विकास केवल सामाजिक नाटकों में स्वीकार किया है। उनके अनुसार गुप्ता जी ने केवल एक ही (‘नल दमयन्ती’) पौराणिक नाटक लिखा है। लेकिन वस्तु सत्य इसके विपरीत है। आपकी पौराणिक, धार्मिक सामाजिक, ऐतिहासिक व राष्ट्रीय इन सभी वर्गों की अनेक रचनाएँ उपलब्ध हैं।

२५३. ‘विश्वामित्र’, ‘नल दमयन्ती’, ‘मत्स्य प्रह्लाद’, ‘सती छोचना’, ‘दानी कर्ण’ आपके पौराणिक नाटक हैं। इन पौराणिक नायकों द्वारा नाटककार ने ईश्वर भक्ति की श्रेष्ठता, पातिव्रत्य धर्म की

१-‘सब लोग समक हैं कि संसार में सब शक्तियों से बड़ी शक्ति ईश्वरावना की शक्ति है। संसार को जो सच्चा सुख और सच्ची शान्ति देने वाली है वह सांसारिक माया नहीं बल्कि माया से रहित करने वाली मायापति मनवान की शक्ति है।’-- विश्वामित्र नाटक की प्रस्तावना।

महानता आदि अनेक आदर्शों के प्रस्तुतीकरण की वैष्ठा की है। किन्तु ये इतिवृत्त वर्तमान से विच्छिन्न नहीं है। अणेशक्ति का वर प्राप्त भेषनाथ से छुड़ करतै समय पिता नागराज बासुकी के बन्दी होने पर उनकी पुत्री का युद्ध भूमि में उतरने का यह आग्रह--

‘देश पर हो कष्ट, मैं छत में पड़ी सोया कूं।

देश की हो लास दुर्दशा, बैठी रहूं रोया कूं।

+

+

थी मैं अबला उस समय तक जब कि बैठी मौन थी

अब हूं सबला, सोच देखो आदि शक्ति कौन थी।’

२५४, स्वातन्त्र्य संग्राम में भारत की नारी जाति में उत्पन्न होने वाली चेतना का सूचक है। वस्तुतः ये रंगमंचीय नाटककार सामाजिक चेतना के प्रति इतने सज्ज थे कि काल-सीमा की अवहेलना करके वे हजारों वर्ष पुरानी धार्मिक कथाओं से वर्तमान से सम्बन्धित वे प्रहसन रत्न में भी नहीं छिचकाए बिना उस काल का किसी भी दृष्टिकोण से मेल नहीं बैठता। ‘विरहामित्र’ में भगवानदास बकील, ‘भक्त प्रह्लाद’ में - और उसकी पत्नी कुलदाणी तथा कंजूस और कंशा, ‘सती सुलोचना’ में ढोंगी साधुओं व साधवह के फगड़े, ‘दानी कर्ण’ में कंजूसराम, सटकराम व सुन्दरी की हास्यकथारं मूल से पूर्णता स्वतन्त्र कथारं हैं। ‘दानी कर्ण’, ‘व्याकुल भारत कम्पनी’ के रंगमंच पर खिला।

२५५, ‘मीराबाई’ और ‘भक्त कुसीदास’ दुर्गाप्रसाद जी के भक्तिरसपूर्ण धार्मिक नाटक हैं, जिनमें उन्होंने अपने दोनों चरित्रनायकों के जीवन द्वारा भक्ति का अखण्ड महात्म्य प्रस्तुत किया है। ‘मीराबाई’ को ‘इतिहासपूर्ण धार्मिक नाटक’ कहना अधिक युक्तिसंगत होगा, क्योंकि मीरा के

१-‘सती सुलोचना’— अंक १, पृष्ठ ६, पृ० ३६

के भक्ति-पथ में जो आपदाएं प्रस्तुत की गई हैं, वे इतिहास प्रसिद्ध हैं। मुख्य पात्रों के चरित्र को, उनकी भक्ति को और अधिक उभारने व प्रकाश में लाने के लिए नाटक में गुरु घण्टाल और उनके भैले रामदास व दल्लू तथा साधु संतों के ढोंग की आवान्तर कथाएं प्रस्तुत की गई हैं।

२५६. 'गोरक्षा', 'बांस का नशा', 'भारत रमणी' व 'दौधारी तलवार' गुप्त जी के सामाजिक नाटकों की कौटि में परिगणित किए जा सकते हैं। अन्तिम तीनों में नाटककार ने दुष्ट मित्रों की संतति और वैश्या प्रथा की समस्याएं उठाई हैं। 'बांस का नशा' का नायक ज्वाल, 'भारत रमणी' का मोहन व 'दौधारी तलवार' का माबोदास समान रूप से हैं, मदन और सहदेव जैसे दुष्ट मित्रों के बहकावे में कामलता कोकिला और हुस्ना वैश्या के झूठे प्रेम में पड़कर सरोजनी बासन्ती और छोला जैसी अपनी साध्वी पत्नियों को हटकारते हैं। किन्तु अन्त में ये ही रूपद लौभी वैश्याओं के चरणों में अपने समस्त स्रष्ट व सम्पत्ति का होम कर उन्हीं की धिक्कार, जख्मिलना व तिरस्कार पर तथा दुमित्रों के चढ़यन्त्र में फंसे हुए असाहाय्यता में अपनी उन्हीं त्यक्ता साध्वी पत्नियों व सच्चे सेवकों को अलग परिभ्रम से जागते हैं व पश्चात्ताप की ग्लानि में अपनी भूल का परिमार्जन करते हैं। अन्तर केवल इतना है कि 'बांस का नशा' में ज्वाल की रूप मद बासन्ति पर, 'भारत रमणी' में बासन्ती के सतीत्व और पतिभक्ति के वादश पर, तथा 'दौधारी तलवार' में सहदेव और हुस्ना द्वारा मनुष्य की दो सुंदी प्रकृति पर कल दिया गया है जिससे कथानक में स्रष्ट परिवर्तन आ गया है। अन्यथा कथावस्तु के मुख्य सूत्र लगभग समान हैं। नाटकों में मिस्टर ठफालबन्द, ठोलुपबन्द, और उनके पुत्र नन्दलाल की हास्य कथाएं हैं जो मूल के समान ही सामाजिक महत्व रखती हैं। ठोलुपबन्द मृद होने पर भी सैठ स्वार्थबन्द को रुपए देकर उनकी पुत्री लक्ष्मी को अपमाना चाहता है। इस कथ्या विषय पर नाटककार ने दोनों पात्रों को उनके चरित्र के असुरूप नाम देकर

तीसरे व्यंग्य के साथ चटकी ली है। 'बांस का नशा' नाटक की कथावस्तु हथ जी के नाटक 'बांस का नशा' के समानान्तर है, यहां तक कि कामलता, झुल और बेनी जादि प्रधान पात्रों के नाम भी वही हैं जो हथ जी के नाटक में हैं। गुप्त जी अपने सामाजिक नाटकों के द्वारा समाज का परिष्कार करना चाहते थे और इसी धुन के कारण इन नाटकों में वह सौन्दर्य नहीं आ पाया जो उनके ऐतिहासिक नाटकों में है।

२५७. 'गोरजा' गुरु के महत्व को लेकर लिखा गया सामाजिक नाटक है, जिसमें हरिदास और उसकी पत्नी करुणा एक जमींदार भीमसिंह की धमकियों की चिन्ता न करके अपना सर्वस्व बलि देकर भी गुरु की रक्षा करते हैं तो दूसरी ओर चौष्टानन्द बान में प्राप्त की हुई गाय को न खिला सकने के कारण उसे छोड़ देता है। गाय कांजी हाउस में पहुँचकर सरकार द्वारा नीलाम होती है और क्लार्क के हाथ में पड़ती है। यहां मजदूर का रंग देकर नाटककार ने समस्या को गम्भीर बना दिया है। नाटक में बम्बोळ और रसीली की विषया पुत्र-शत्रु राधा की हास्य कथा है, जिसमें नाटककार ने धूर्त, साधुओं और कन्या विषय के प्रश्न उठाए हैं।

२५८. 'देशीदार' व 'राजा प्रताप' तथा 'हम्मीर हठ' गुप्त जी के ऐतिहासिक नाटक हैं। इनमें महाराणा प्रताप व महाराणा जयसिंह

१- 'बर्ष पहले होता था कन्यादान से।

देवते हैं लोग कन्या बाकल अभिमान से।

देवकर कन्या को बन जामाता का छाते हैं जी।

बन से मिलता मान कर्म, छेड़ कल्लाते हैं जी।

—'भारत रमणी', अंक २, दूरदर्शन, पृ० ८७

२- 'जब तक समाज का सुधार न होगा तब तक भारत का उद्धार भी नहीं हो सकता ... सामाजिक दुरय बिसाकर इनके हृदय-समुद्र में करुणा-रस का झील बहाना चाहिए, जिससे लोग सामाजिक दुरीतियों को देखकर लज्जित हों और उन्हें सुधारने की मरपूर चेष्टा करें।'।

'भारत रमणी' नाटक का मंगलाचरण, पृ० ३

के पुत्र हम्मीर के देश-प्रेम, राजपूती आन-मान तथा वीरता की इतिहास-प्रसिद्ध कथाएं प्रदर्शित की गई हैं। चरित्र नायक प्रताप के जीवन में मानसिंह के निरादर के कारण आपदाएं आती हैं, जिसके कारण उसे अकबर की विशाल मुस्लिम सेना से टक्कर लेनी पड़ती है तो इन्हीं के समान हम्मीर को भी मंगोल और मराठों को शरण देने के कारण ज़ालुद्दीन से लड़ना पड़ता है।

२५६. गुप्त जी के ये दोनों ऐतिहासिक सामाजिक नाटकों की समकालीनता में भाषा, भाव, संगठन, व चरित्र सौन्दर्य आदि सभी दृष्टियों से उत्तम हैं। 'देशोद्वार', बम्बई की 'इम्पीरियल थियेट्रिकल कम्पनी' के रंगमंच पर खिला। नाटक में मालती और गुलाब की एक अवान्तर कथा है, जो अपने व्यक्तिगत प्रेम को देश-प्रेम का रूप दे देते हैं। इसके कारण नाटक में सौन्दर्य वृद्धि हुई है, जब कि 'हम्मीर हठ' में मूल ऐतिहासिक कथा में 'गोबर गणेश' का प्रहसन ^{प्रेम} 'प्रेम' सा लगता है।

२६०. 'भारतवर्ष', 'गरीब किसान', 'श्रीमती मंजरी', 'गांधी दर्शन' राष्ट्रीय नाटक कहे जा सकते हैं। गुप्त जी ने अपने देश की अनेक समस्याएं रूप में उठाई हैं। 'श्रीमती मंजरी' उनका सर्वाधिक लोकप्रिय नाटक है, जिसमें ज़ालकिशोर और कमरुद्दीन पात्री द्वारा नाटककार ने हिन्दू-मुस्लिम रैक्यू को प्रस्तुत किया है। ज़ालकिशोर ज़ालुद्दीन नामक मुस्लिम यतीम बच्चे को पुत्रवत् पालता है तथा कमरुद्दीन मंजरी को अपनी हिन्दू बेटी समझता है। मंजरी की कथा द्वारा नाटककार ने बनिर्कों की अशहाय व अकलौंभिक प्रति कामलोलुप्ता, अत्याचार व निरंकुश पशुवृत्ति का वर्णन किया है। 'गांधी दर्शन' में देश-सेवा के दृष्टि महात्मा गांधी के जीवन चरित्र के साथ नाटककार ने स्वदेशी वस्तुओं के उपयोग और सत्याग्रह के वादों को प्रस्तुत किया है। कस्तूरबा गांधी और रायबहादुर की पत्नी सुशीला द्वारा नाटककार नारी चेतना को दर्शाना नहीं मूला।

२६१. अपनी उपर्युक्त इन्हीं भावनाओं को गुप्त जी ने अधिक विकसित रूप में 'भारतवर्ष' में प्रस्तुत किया है। जाति-भेद, एक दूसरे

के प्रति तुच्छ भाव - परस्पर संघर्ष, धनी व निर्धन के बीच अत्यधिक आर्थिक असमानता, देशोद्धार हेतु विदेशी वस्तुओं का बहिष्कार, खदर का प्रयोग, हिन्दू मुस्लिम मतभेदों का कारण उनका निदान व स्वयं प्रस्तुत नाटक के मुख्य कथा-तथ्य हैं, जिनको लेकर कथावस्तु गुम्फित की गई है। मदन और चंचला की हास्य कथा में नाटककार ने फैशन व ऐडीकेट की चकाचौंध में भारतीय संस्कृति को भुले युवकों को शिक्षा दी है ताकि वे मदन के समान ही समझ सकें कि 'यह इंग्लिश ऐडीकेट हम हिन्दुस्तानियों की स्मॉल्स इन्सानियत को काफ़ूर की तरह उड़ा देने वाला है। बर्बादी के गड्ढे में गिराकर झाक में मिला देने वाला है'।

२६२. गुप्त जी का प्रस्तुत नाटक 'नैशनल थियेट्रिकल कम्पनी' द्वारा अभिनीत हुआ। 'गरीब किसान' प्रेमचन्द के 'कर्मभूमि' उपन्यास का नाटकीय रूपान्तर है, जिसमें मूल रचना के समान ही कई कथारं हैं। मुख्य कथा है रघुबर और उसके पुत्र महावीर की जो अपनी निर्धनता के कारण ज़िंदगी का रुपया नहीं दे पाता और खर महावीर की नई बेटना के कारण सब अधिकारी उसके विरुद्ध हो जाते हैं। लाज लुटते देखकर और रघुबर और उसकी पत्नी आत्महत्या कर लेते हैं। मारवाड़ी सेठ और सुनीम बाँधामल की हास्य कथा द्वारा नाटककार ने उनके महाजनी व्यवहारों को प्रस्तुत किया है। इस उपकथा में हास्य की अपेक्षा व्यंग्य के अधिक दर्शन होते हैं। नाटक कलात्मक दृष्टि से अच्छा है। पद्यात्मक कथोपकथनों के स्थान पर यज्ञ-तंत्र गीतों की योजना की गई है।

१ (पुनर् के पुच्छ की ठिक्कणी संख्या १)

१- 'सुसलमां है जो हिन्दू है, जो हिन्दू है सुसलमां है।

समक पर पड़ गए पत्थर, कि दोनों अर्थ स्वप्नां है।

सुझारा संस ने उसकी, क्वा ने दी सदां जिसकी।

वही है राम हिन्दू का, कहे सुझालि सुदा जिसकी।

कंक १, दूरवर, पृ० ११

१० १-मातामने कंक, दूरवर, पृ० १६

बानन्दप्रसाद कपूर

२६३. काशी की 'नागरी नाटक मण्डली' के अभिनेता थे।
रंगमंच से निकट सम्बन्ध होने व उसके प्रत्यक्ष अनुभवों के साथ ही अपने नाट्य-
जगत् की अभूतपूर्व सेवा की तथा रंगमंचीय नाट्य परम्परा को अपने योगदान से
समृद्ध बनाया। निम्न कृतियाँ उपलब्ध हैं--

गौतमबुद्ध

२६४. प्रस्तुत नाटक श्री विभाकर बी०२० तथा जामोहन झा
कृत 'सिद्धार्थ कुमार' और 'बुद्धदेव' की सहायता पर बम्बई की एक गुजराती नाट्य
मण्डली के 'गौतमबुद्ध' श्रेष्ठ की अभिप्रेरणा पर प्रणीत हुआ जिसमें कुमार सिद्धार्थ
की विरक्ति तथा बुद्धत्व तक उनके विकास की कथा का नाटकीकरण किया गया
है। नाटककार ने परम्परा विहित लोक प्रचलित कथा में नवीनता का रंग देने के
लिए सिद्धार्थ के यशोधरा के प्रति वाकर्षण को पुर्व जन्म से जोड़ा है तथा देवदत्त की
नियोजना द्वारा संघर्ष का आरम्भ तथा उसके सिद्धार्थ का विरक्ति का विकास
दिखाकर कथा का विकास बड़े सौन्दर्यपूर्ण ढंग से किया है।

२६५. नाटक में सरला और माधव, रामचन्द्र ब्राह्मण वाम्पाणी
हरिदास की दो अन्य उपस्थितियाँ भी हैं, जिन्हें नाटककार ने क्रमशः देवदत्त व गौतम
से जोड़कर मूलकथा से संयोजित कर दिया है। विरक्ति उदासीनता तथा दार्शनिकता
के कारण गौतम के संवाद अवश्य कुछ लम्बे हो गए हैं किन्तु उनकी अभिनेयता व
प्रभावविष्णुता में कोई कमी नहीं जाती।

बुद्धलीला (१६२६)

२६६. 'कलवन्त संगीत नाटक मण्डली' के लिए बीस दिन में
लिखा जाने वाला यह पौराणिक नाटक सर्वप्रथम नागपुर में अभिनीत हुआ।
यद्यपि नाटक में कोई विशेष सौन्दर्य नहीं है तथा मायिक स्थलों के प्रति नाटककार

१- 'गौतम बुद्ध' नाटक की प्रतिका -- मेहरा

उदासीन रहा है, किन्तु कहीं भी पौराणिक मर्यादा की अवहेलना नहीं की गई। बागमट्ट और चंचला की हास्य कथा द्वारा व बागमट्ट की उतानपाद के पुरोहित के रूप में मूलकथा से जो,कर नाटक की कलेवर वृद्धि की गई है।

२६७.

कृष्णलीला

२६७. पुना की श्री किलोस्कर संगीत नाटक मण्डली का यह नाटक सर्वप्रथम मार्च १९२० में इलाहाबाद में अभिनीत हुआ। नाटक में मासनचोरी, विशाखा मन-हरण, रुद्र का धर्म बुर करना, व रासलीला आदि कृष्ण की विविध लीलाओं का अंकन है। भागवत के दशम स्कन्ध के पूर्वार्द्ध,संक्षिप्त विष्णु पुराण तथा 'गीता प्रेस' के पंचम अंश से ये कथाएं ली गई हैं। मूल कथा के अतिरिक्त 'शनिश्चर', 'बृहस्पति', 'सामुद्रिक', 'तुला' और 'मीन' आदि पात्रों द्वारा हास्य सृष्टि की गई है।

परीक्षित

२६८. अवस्थायामा का अपने पिता की मृत्यु की प्रतिस्ति में पाण्डव कुल के विनाशार्थ अग्निबाण छोड़कर उत्तरा का गर्भनाश करना, कृष्ण द्वारा रक्षा, परीक्षित का राज्य तिलक, कलियुग का आगमन, व धर्म तथा पृथ्वी पर आक्रमण, कुल द्वारा कलि की परीक्षा पर विजय, काल के प्रभाव का दर्शन आदि कथासूत्रों का नाटककार ने अपनी कलम का रंग देते हुए सम्यक् संयोजन किया है। मोला व उसकी पत्नी चन्द्रकला की मूल से विचित्र हास्य कथा मात्र कलेवर वृद्धि के लिए है। कथा संगठन व चरित्र विकास की दृष्टि से नाटक उत्तम नहीं कहा जा सकता। संवाद लम्बे हैं।

१- डा० पैथरि सनादय—'हिन्दी के पौराणिक नाटके', प्र०सं०, संवत् २०१७,
पृ० २३६।

अज्ञातवास

२६६. पौराणिक नाटक है । पाण्डवों के बारह वर्ष वनवास के पश्चात् एक वर्ष के अज्ञातवास और उसमें होने वाली घटनाओं का नाटकीकरण किया गया है । कोई स्वतन्त्र हास्य क्या नहीं है । राजा बिराट की समा के जंगल मिश्र द्वारा हास्य सृष्टि की गई है । यह हास्य भी शिथिल, मोटा और मात्र गुदगुदाने वाला नहीं, बल्कि तत्त्वयुक्त और गूढ़ है । डा० सनादय का इसे ऐलक का श्रेष्ठतम नाटक कहना उचित ही है ।

विल्व मंगल

२७०. भक्ति रस प्रधान नाटक है, जिसका प्रारम्भ कृष्ण और मंगल के संगति सम्बन्धी विवाद से होता है । पराकाष्ठा की कसौटी बनाया जाता है कासुक, विषयी तथा चिन्ता वैश्या का प्रेमी, विल्व। नाटक के कथासूत्र लगभग वे ही हैं जो बागा साहब के 'विल्व मंगल' के हैं । किन्तु यह नाटक उसकी कलात्मक उच्चता तक नहीं पहुँचती । नाटककार ने विल्व में होने वाले मानसिक परिवर्तनों के स्थायी आधार न देकर उन्हें काफी बलता भर दिया है, जिससे वे अस्वभाविक प्रतीत होते हैं । इनके अतिरिक्त डा० सनादय ने कपूर साहब के एक अन्य 'भक्त सुदामा' नाटक का परिचय दिया है ।

अत्याचार

२७१. यह काशी की 'नागरी नाटक मण्डली' का सामाजिक नाटक है, जो ऐलक के अखबार 'कैलाश' के 'रामायण' तथा सुदामा, बागाहब के 'शहीदे नाज़' व सुंशी अम्बास के 'संजीवनी' से ली गई सामग्री व 'तालिब' के कई पैरों के मिश्रण से तैयार किया गया है । स्वयं बाबू बानन्दप्रसाद ने इसमें श्रीकृष्ण की भूमिका की । नाटक अपने नामाङ्कसार ही लक्ष्मीचन्द के रूप में धनिकों

१- 'अत्याचार' नाटक की भूमिका--कपूर

के अत्याचार की कहानी है। रामदास के द्वारा नाटककार ने पितृ हृदय तथा निर्धन मनुष्य की परिवर्तित मनः स्थितियों का अच्छा चित्रण किया है।

२७२. मूल कथा के अतिरिक्त नाटक में साधु और जूही की हास्य कथा है। प्रलोभन में पड़े साधु को जन्मायी और अत्याचारी लक्ष्मीचन्द का सहयोगी बनाकर नाटककार ने इसे मूछ से सम्बद्ध किया है। साहित्यिकता और अभिव्यक्ति दोनों ही दृष्टियों से नाटक उत्तम है।

सुनहला बिष

२७३. नाटक अपने मुख्य पात्र सूर्य विक्रम के अत्याचार और उसके कुपरिणामों की कहानी है। श्याम मल्लाह की पुत्री उधरा पर आसक्ति, श्याम की हत्या, मार्ग के कंटक इन्द्रदेव और उसके सहायक नृसिंह देव पर घोर अत्याचार आदि कथासूत्रों को नाटकीय ढंग से आबद्ध किया गया है। छियर, कैला और सोफिया से सम्बन्धित एक अन्य कथा भी है। नाटक किसी भी दृष्टि से पूर्व नाटकों का समकालीनता में नहीं जाता। इसमें न कथानक का वैशिष्ट्य है और न चरित्रों का सौन्दर्य। वस्तुतः यह अनुवाद अधिक प्रतीत होता है।

पण्डित रामशरण आत्मानन्द 'अरोही'

२७४. स्टेज आर्टिस्ट और फ़िल्म आर्टिस्ट के रूप में समान स्यातिप्राप्त आत्मानन्द जी अव्यवसायी तथा व्यावसायिक दोनों रंगमंचों के निकट सम्पर्क में रहे तथा कृतिकार के व्यक्तित्व के साथ जैक सफल मुम्बिकारें कीं। नाटककार के रूप में भी आपका स्यातिप्राप्त नहीं थे। आपकी कृतियाँ प्रियेन्द्रिका कम्पनियों और जैतनिक तथा जैजुस नाटक मण्डलियों के रंगमंच पर समान रूप से अभिनीत हुईं। निम्न रचनाएं उपलब्ध हैं --

सिनेसती छीला व शिव पार्वती' (१९२५)

२७५. शिव-पार्वती के पवित्र दम्पति प्रेम का चित्र सींचकर 'सती' वाति के रूप आकर्षक--

‘पति ही की सेवा में रहना स्त्री का धर्म सनातन है ।

उसके सब कर्म ब्रूया समझने जिसका हस और नहीं मन है ।’

के साथ समाज-उत्थान के लिए लिखा गया यह एक उपदेशपूर्ण पौराणिक नाटक है । नाटककार ने सती के त्याग और तपस्या द्वारा पत्नी-प्रेम की उच्चता ही नहीं, बरन् विरह-विह्वल शिव की दशा द्वारा पति-प्रेम की द्रष्टता भी दिखायी है ।

२७६. सती का घोर तपस्या, शिव की प्राप्ति, ददा का शिव के प्रति वैरभाव, उसके कारण ददा के यज्ञ-कुण्ड में सती की जाहूती तथा शिव की विरह व्याधा आदि नाटक के पौराणिक कथासूत्र हैं । राजा बिल्हान की हास्यकथा भी प्रस्तुत की गई है, किन्तु उसका मूल से सम्बन्ध बहुत ही शिथिल और कमजोर है ।

गणेशजन्म (१६३०)

२७७. किसी थियेट्रिकल कम्पनी के रंगमंच पर खिलने वाले इस पौराणिक नाटक के प्रथमांक की कथा लगभग वही है जो ‘सती हीला’ की है । द्वितीयांक में तारकाधुर के वध के निमित्त देवताओं की शिव से विवाह की याचना, सप्तऋषियों द्वारा पार्वती की परीक्षा, शिव विवाह, व कामदेव का मस्मीभूत होना, तृतीयांक में कार्तिकेय का जन्म, तारकाधुर का वध, शरीर के मैल से गणेश की उत्पत्ति, उनकी पितृभक्ति व देवताओं में प्रथम पूज्य होना आदि पौराणिक गाथाओं का नाटकीकरण है ।

१- नाटक का मंगलाचरण, पृ०३

२- विष्णु--‘देखो नारी ज्ञात पुरुष से होते हैं । उनकी इस शोकमयी अवस्था ने अखिल ब्रह्माण्ड को वापस छिछाया है । वास्तव में स्त्री प्रेम को पराकाष्ठा तक पहुँचाया है तो शिव ही ने ।’

— अंक ३, दृश्य ३, पृ० १२३

सन्त तुलसीदास

२७८. 'न्यू विक्टोरिया थियेट्रिकल कम्पनी' में प्रथम बार अभिनीत होने वाले इस भक्तिरस प्रधान धार्मिक नाटक में तुलसी के जीवन चरित्र द्वारा भक्ति की श्रेष्ठता का वादर्थ प्रस्तुत किया गया है। अनेक कृतिकारों द्वारा ग्राह्य इस विषय के प्रतिपादन में तुलसी के जन्म की भूमिका में हनुमान द्वारा बाल्मीकि को शाप^१ आदि अनेक छोटे-मोटे प्रसंगों में लेखक ने अपनी कलम का रंग दिया है। तुलसी का उदारता दिलाने के लिए गणेश आचार्य और उनके शिष्य सुदर्शन का कथा रखी गई है। पद्य-प्रयोग के स्थान पर नाटक में भक्तिपूर्ण गीत है। ये अधिकांशतः तुलसी के सुक्त से निरुत है।

२७९.

सुल्तान-ठाकू

सुल्ताना ठाकू

२७९. इस संचित्त सतिहासिक नाटक में सुल्ताना ठाकू के सुन्दार कृत्य, उसके अस्मृत शौर्य, पराक्रम व चातुर्य, पुलिसआफिसर का की चिन्तातुरता, फूलमणि देश्या के प्रेम में पड़कर बोले से सुल्ताना का बन्दी होना आदि कथाओं का संयोजन किया गया है। नाटककार ने छैती में जनहित की प्रेरणा व अंत काने में उसकी मां की उत्तरदायी दिखाकर सुल्ताना के चरित्र के यथातथ्य चित्रण के साथ ही ऐतिहासिक सत्य की रक्षा की है। नाटक में गीतों के साथ ही पद्य-प्रयोग की पर्याप्त है।

बाल रत्न मौज

२८०. राजा न्यायपराक का मृत्यु से पूर्व अपने बहीय पुत्र मौज को मार्ग सुंज की सौप्ता, सुंज का प्रजा-प्रेम व न्यायप्रियता, किन्तु मौज

१- अपने कृत्य के वादर्थ के लिए मेरे कृत्य को संसार से मिटाना चाहता है, इसलिए

जब हम भारत में बाल्मीकि ब्राह्मण की स्त्री हनुसा के गर्भ से जन्म लेकर 'तुलसीदास' के नाम से विख्यात हो और जिस हनुमान की पुस्तक की सरासरी में ६ छन्दों की उनी हनुमान की सहायता से तुम्हें भावान का दर्शन हो।

अंक १, दृश्य १ २, पृष्ठ ७

की चातुर्यता देखकर राजकुष्णा के मोह में मंत्री वत्सराज, माता प्रभा, पत्नी मनोरमा के प्रबोध पर भी मौज को मारने का आदेश व मौज के अन्त समय की इन पंक्तियों पर --

‘सुधिच्छिर आदि राजा भी न भूमि ले कर मर कर ।

कहो हे मुंज ! जासी फिर तुम्हारे साथ क्यों कर ।’

२८१. मुंज का मोहान्धता से जागना तथा पश्चात्ताप में राज्यभार मौज को सौंप कर सन्यासी होना आदि कथा सूत्रों पर संगठित होने वाला यह एक ऐतिहासिक नाटक है जिसमें कृष्णकों पर वत्याचार की एक उपकथा व विद्वेषक, मिसरी तथा उनके सुत्र वबोध की हास्य कथाएं हैं । कथा संगठन की दृष्टि से नाटक अच्छा है ।

न्याय नाटक

२८२. जहांगीर की न्यायप्रियता को प्रस्तुत करने वाले इस ऐतिहासिक नाटक के समस्त कथासूत्र न्यायों के चारों ओर घूमते रहते हैं । रानी नूरजहां और बौद्धि की कथा जो न्यायप्रियता की कसौटी बनकर जाती है । संग्राम सिंह (जहांगीर का समासद) भी एक ऐसा ही न्याय प्रेमी है जो फित्तु-हृदय के तूफान को धाम कर न्याय की बलिवेदी पर अपनी स्वभाव संतान मंगल सिंह की धैर्य बढ़ाता है । न्याय के ऊपर प्रेम की पराकाष्ठा ही इस ऐतिहासिक रक्ता का सत्य है । कोई हास्य या उपकथा नहीं है । कर्मे ऐतिहासिक वाद्यों के अनुस्यू चरित्र भी अच्छा है ।

कवि विभापति

२८३. विभापति के संजोत पर मिथिला की रानी की मोहान्धता व प्रणय कामना, विभापति की कर्म शिक्षा, राजा के मन की

शंकर और नगरवासियों का लांछना व कलंक पर जात्महत्या आदि नाटक के कथासूत्र कल्पना और इतिहास के आधार पर विकसित हुए हैं । अतः नाटककार द्वारा जैसे 'इतिहास के आधार पर एक काल्पनिक और दिलचस्प द्रामा' की संज्ञा देना उचित ही है । नाटक का अन्त रानी की मृत्यु पर अवधारा से भागा हुआ है । प्रेम प्रधान रचना होने के कारण ऐलक की भाषात्मक शैली के दर्शन होते हैं । रानी और राजा के चरित्र में थोड़ी यथार्थता है, किन्तु विधापति का चरित्र आदर्श के स्वरूपी रंग में रंगा हुआ है ।

हिन्दू की गाय

२२४. गाय के माध्यम से हिन्दू-मुस्लिम स्क्वा की दर्शने वालों यह एक सामाजिक नाटक है । नाटककार ने एक ब्राह्मण द्वारा पोषित नवाब सलील की पत्नी बानो का हिन्दू धर्म व गौशाला के प्रति अद्वाराग व सेवा, व इस कृत पर पति की लांछना, नियाज फकीर का अपनी अनन्य भक्ति के प्रभाव से नवाब की कृष्ण के दर्शन कराना, इस दृश्य से नवाब का जागना व धार्मिक संकीर्णताओं से ऊपर उठकर सबको एक समझना आदि कथा सूत्रों द्वारा नाटक में स्क्वा के आदर्श को प्रस्तुत किया है । बिहारी और हजारी की हास्य कथा भी है ।

२२५. अपने सामाजिक नाटक 'मयानक भूत' में आत्मानन्द जी ने रूपनगर के राजा शान्तिसेन की सुत्री रूपवती और काश्मीर -नरेश उग्रसेन के पुत्र रूपसेन के व्रणाय व उनके मध्य पड़े वाले व्यवधानों की कहानी द्वारा दहेज की वनराशि व शक्तिमद, किसे कि नाटककार ने मयानक भूत की संज्ञा दी है, के दुष्परिणाम प्रस्तुत किए हैं । कविराज की पत्नी कैतकी और मास्टर गुप्ता की व हास्यकथा द्वारा नाटककार ने नारी को कैतकी के जाने के दुष्परिणाम दर्शाये हैं जिसके प्रभाव में वह अपनी पत्नीत्व तक का परित्याग कर देती है ।

१- नवाब— "... एक मुसलमान ने कृष्ण को छलाया और उन्होंने फौरन वाकर उसकी अपना बीमार बिछाया... यह किस्से मेरे दिल की बन्धेरी कोठरी में रीझी कनका दी । "

२८६. पण्डित रामशरण जी ने 'दी न्यू थियेटोरिया थियेट्रिकल कम्पनी आफ करांची' को कैस और लैला की प्रेम कहानी पर लिखा अपना 'लैला मंजून' नाटक दिया। इस प्रेम कथा में भी नाटककार दिलबरी उत्फुल्ल और अहमक की हास्य कथा देना नहीं भूला।

शिवराम वास गुप्त

२८७. काशी निवासी बाबु शिवरामदास की सभी रचनाएं अव्यवसायी रंगमंच की शोभा बर्ती। यद्यपि जानने पारसों रंगमंच के लब्ध प्रतिष्ठ लेखक आगा हद्द 'काश्मीरी' की रचनाओं के आधार पर अपना अनेक कृतियों प्रणीत कीं, किन्तु वे थियेट्रिकल कम्पनियों के रंगमंच पर न सिल सके। आपका काशी का 'नागरी' या नाटकावली है निकट सम्बन्ध था। इन मण्डलियों में गुप्त जी का आगमन सर्वप्रथम सरकार के रूप में हुआ था। यहीं विकास करते हुए आप अन्ततः अभिनेता, संचालक और लेखक के रूप में भी प्रतिष्ठ हुए।

२८८. गुप्त जी की नाट्यकला का विकास प्रधानतः सामाजिक रचनाओं में हुआ। एक सच्चा कलाकार की भांति समाज की विभिन्न समस्याओं के ताने-बाने से आपने अपना अधिकांश कृतियों का संगठन किया। 'समाज का शिकार', 'रवायी संसार' (१९३४), 'पहली मुल' (१९३२), 'शराब की धुंटे' या 'आदर्श नारी' (विज्ञान सं० २००६), 'हिन्दू महिला', 'मेरी वाशा', 'दुब का बांद' (१९३०), 'जवानी की मुल' (१९३३), 'धर्मात्मा', 'भारतीय बाबू', 'भारतीमाता' (१९४२), 'बोलत की दुनिया' (१९३३), 'कैदी की कराई', 'पशुबलि' जादि आपके प्रसिद्ध सामाजिक नाटक हैं, किन्तु समाज के विभिन्न वर्गों का बहुसूत्री चित्रण है।

१- सौमनाथ गुप्त -- 'हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास', चतुर्थ संस्करण, १९५७, पृ० १३६।

२८६. 'श्री जायसवाल नाटक मण्डली' काशी द्वारा अभिनीत अपने 'समाज का शिकार' नाटक को लेखक ने 'जालियों के कुत्ते की नंगी कटार' कहा है । ऐसा कहना या संज्ञा देना उचित ही है । दयाराम और उसकी पुत्री सरला तथा हरिदास और उसके पुत्र मदन की कथा द्वारा नाटककार ने दहेज प्रथा को लेकर समाज की झुर्रता और कन्याओं की दुर्दशा का करुणारसपूर्ण मार्मिक अंकन किया है । दुर्दशा के लिए बहुत कुछ अंश में गोपानाथ जैसे प्रलोभी और धूर्त पुजारी उत्तरदायी ठहराए गए हैं । नाटक में बाँधरी गोपानाथ, और उसके स्वजाति के मटरू व रूपचन्द से सम्बन्धित व्यंग्यपूर्ण किन्तु मूल के उद्देश्य की पुरक हास्य कथा है ।

२८७. सेठ रामदास के पुत्र वसंतराव को केन्द्र बनाकर गुप्त जी ने अपने 'स्वार्थी संसार' (१९३४) में जात की स्वार्थपरता के जौक चित्र सींचे हैं । तथा जनप्रिय पिता के साथ ही सभी सम्बन्धी सुख के साथी हैं, इस बात की पुष्टि की है ।

२८९. पहली छुल (१९३२) --- 'श्री बायें नैतिक नाटक समाज' के एक गुजराती नाटक 'सती वज्रा' और सुदर्शन जी के 'वज्रा' नाटक के आधार पर लिखा गया । नाटककार ने राजा समर सिंह के पुत्र गोपाल और हीरा के बाल्यावस्था के स्नेह की याँवन के प्रेम में परिणति, किन्तु वैवाहिक बन्धनों की असाध्यता की पहली छुल पर ही समस्त कथा का भवन ब सड़ा किया है । माँकी शक्ती व साध्वी की हास्यकथा भी रखी गई है ।

२९२. 'हिन्दू महिला' निर्दोष कन्याओं पर निर्दयी समाज के व्यवहार की कहानी है । यह समाज वह जो प्रपंचियों व डाकूओं के रूप में गृहस्थ नारियों का अपहरण करता है, पुनः फूँटे मान व धर्म, कर्म, तथा मर्यादा का ढाँगा रक्कर उन्हें घर से निष्काशित कराकर अपनी नीच वासना की तुष्टि करना चाहता है । अतएव राय साहब के पुत्र प्रियकाश की पत्नी संध्या एक ऐसी ही सतार्ह नारी है जो विरक्त और अपमानित होकर समाज के आगे मोस के लिए गिड़गिड़ाती नहीं, बरन् वात्सल्यमान की रक्षा में अपने जीवन की प्रत्येक वदन नीच समाज की सन्तुष्टि के लिए बलि दे देती है ।

१- सन्ध्या - 'हिन्दू समाज बाँस तोलकर देखे कि हिन्दू की महिलाएं मोत से खेल सकती हैं पर लाजिल होकर जीना नहीं पसन्द करती ।'
अंक ३, दृश्य ४, पृष्ठ ९

२६३. तत्कालीन समाज में उद्भूत होने वाली जागरूकता व चेतना का लहर नाटक में सर्वत्र व्याप्त है। वात्सल्यसम्पन्नी सन्ध्या तो इसका साकार मूर्ति है ही जो अन्यायी समाज की कुतर्की को स्वीकार करती है, प्रियकाठ भी एक ऐसा ही पात्र है जो समाज में प्रतिष्ठा के लोभ में अपने पिता के पुनर्विवाह के आदेश को मानकर अन्ये समाज के हाथों अपना आत्मा का हनन करता नहीं चाहता। नाटककार ने कृषकों में भी इसी चेतना का विकास दिखाया। वे अब अन्याय और अत्याचार को चुपचाप न सह कर उसका विरोध करते हैं। कोई उपकथा नहीं है। नाटक संक्षिप्त तथा सुन्दर है।

२६४. 'मेरी वाशा' में नाटककार ने नारी की दुर्दशा को करुणा में ढूँढ़कर माधुर्यपूर्ण रैली से अंकित किया है। नारी के पत्नी, पुत्री, माँ, बेश्या सभी रूपों में दर्शन होते हैं। गौरीनाथ और हीरा, मगवानदास और सरस्वती, मगवानदास और माँ लक्ष्मी, मोलनाथ और पुत्री सरस्वती, गौरीनाथ और सपुत्री बेश्या तथा मगवानदास और सुन्नी की कथाओं द्वारा नाटककार ने नारी की वाशा का दुराशा में परिवर्तन दिखाया है। मोला और सोना की उद्देश्यपूर्ण हास्य कथा भी है। इन सभी कथाओं का नाटककार ने सम्यक् रीति से संगठन किया है। स्वाद चरित्रों को उभारने वाले व साहित्यिक तथा भावपूर्ण हैं। यत्र-तत्र अच्छे विचारों के साथ ही नाटककार ने जनता की बाँहें सौलभ की चेष्टा की है।

२६५. 'श्री बाक्सवाल राष्ट्रीय नाटक मण्डली' काशी द्वारा अभिनीत 'शराब की छूट' तथा 'दूध का चांद' (१९३०) मदिरा व बेश्या प्रथा के अक्षुण्णों का चित्र खींचने वाले सामाजिक नाटक हैं जिनकी कथावस्तु में परस्पर काफी साम्य है। नाटककार ने शान्ता और वाशा दोनों के जीवन को समान लम्बा एक ही प्रकार से इस विषय की जाग में फुलसते हुए अंकित किया है। बागा इन के 'बाँस का नशा' का आयातवाद केवानी की मूढ़ (१९३३) भी इसी बेश्या समस्या को लेकर रचा है, जिसमें नाटककार ने कामिनी बेश्या के जीवनांकन द्वारा समस्या के मूल में जाने की चेष्टा की है।

२६६. 'दौलत का दुनिया' (१९३३) ने एक चित्रपट को क्या से जन्म लिया जिसके मूल लेखक श्री जागा हन् 'काश्मीरी' थे। दास का यह सामाजिक नाटक विधवाओं की दुर्दशा और धनिकों के बर्ताव की कहानी है^१। लक्ष्मीकान्त ही वह धनिक वर्ग का प्रतिनिधि है जो ब्रह्मकार और सहायता के हाथों गरीब गजाधर का विश्वास जीतकर उसकी बहन फूलकुंवारी के सतीत्व को अपनी पशुवृत्ति पर होम करता है तथा मित्र गौरी के प्रपंच में उसे बेइया करने पर मजबूर करता है तो दूसरी ओर उसी धन बल पर अपने मित्र की विधवा पत्नी सावित्री पर जाल फैकता है व असफलता पर उसे आपदाओं के बण्डर में फंसाता है। समस्या के अंकन व चरित्र के उभार दोनों ही दृष्टियों से नाटक उत्तम है।

२६७. प्रेमचन्द की 'कर्मभूमि' और 'रंगभूमि' पर गुप्त जी ने अपने 'धर्मात्मा' भारतीय छात्र तथा 'भारतीमाता' नाटक प्रस्तुत किए। इनमें घटनाओं, चरित्रों, यहां तक कि पात्रों के कम नामों की भी इतनी समानता है कि यदि इन्हें इन उपन्यासों का नाटकीय रूपान्तर कहा जाए तो व्यर्थता न होगी। 'धर्मात्मा' के लिए नाटककार ने स्वयं कहा है -- 'कल्पना में इस नाटक को जन्म देकर स्वर्गीय श्री प्रेमचन्द जी की 'कर्मभूमि' की छाया में पोषित किया है'^२। अमरनाथ और बाचार्य के द्वारा नाटककार ने धर्म के सत्य और कपटमय रूप का संघर्ष दिखाकर सत्य धर्म की जय दिखाई है। कर्मदास जैसे पुंजीपति धर्म के व्यंग्य रूप में प्रस्तुत किये गए हैं।

२६८. 'भारतीय छात्र' विद्यार्थी जीवन और उसकी समस्याओं को लेकर लिखा गया। इस विषय का एकमात्र रंगमंचीय नाटक है। इसका प्रेमनाथ यदि प्रेमचन्द की 'कर्मभूमि' के अन्तर्गत का प्रतिरूप है तो प्रो० राव ठाकुर शान्ति कुमार के समाजवादी विचारों को लेकर कहे हैं और नरेश-सलीम तथा सावित्री सुखदा का

१- नाटक के निवेदन हैं -- लेखक दास

स्वान्तर है । कहीं-कहीं तो सण्ड के सण्ड अपने कविचारों और भावों के लिए 'कर्मभूमि' के अनुकरणवर्ती हैं । प्रेमानाथ का यह कथन-- 'माइयों यदि जात्मा बड़ी है तो छोटा काम करने से आपसी छोटा कमी नहीं हो सकता । मोटा के विचार से कोई काम करना या बदले की वाशा से कोई उपकार करना तो एक व्यापार है' प्रेमचन्द के कालेखों के इस कथन -- 'मेया । कोई काम सजाब समझ कर नहीं करना चाहिए । दिल को ऐसा बना लो कि उसे सजाब में वही मजा आए जो गाने या खेलने में आता है । कोई काम इसलिए करना कि उससे नज़रत मिलेगी रोज़गार है ' का ही स्वान्तर है ।

२६६. 'रंगभूमि' के आधार पर संगठित 'बरतीमाता' में दास की अपनी विशेषताओं के साथ ही प्रेमचन्द की जी की शैली की छुस्ती, जोज, मार्मिकता और उनकी उदार तथा सामाजिक कल्पना के दर्शन होते हैं । नाटककार ने सोफिया और विनोद की प्रेम कथा को छोड़कर केवल सुरदास से सम्बन्धित कहानी की नाटकीकरण किया^१, जिसमें पुरुष पात्रों का नाम तो आधार ग्रन्थ के समान ही है, किन्तु हनु की जाह कला और गजाधर की स्त्री का नाम मंजरी रखकर नाटककार ने स्त्री पात्रों के नामों में परिवर्तन कर दिया है ।

३००. सामाजिक नाटकों के अतिरिक्त 'देश का दुर्दिन', 'पशुबलि' व 'वीर भारत' गुप्त जी के ऐतिहासिक नाटक हैं । 'वीर भारत' चन्द्रगुप्त की राज्य प्राप्ति के संघर्ष की कहानी है तो 'देश का दुर्दिन' अमरसिंह (मेवाड़ का राजा) गज सिंह (जोधपुर नरसिंह) और महाकत खां के द्वारा राजपूतों के परस्पर वैमनस्य के दुर्जनरिणामों का वर्णन है, जिसने उनकी मातृभूमि की सुगर्भों की बेड़ियों में बँध दिया । देश की दुर्दशा के लिए बहुत कुछ उत्तरदायी

१- बरतन--'फिर के फकीरे जल उठे सीने के दानु से ।

इस घर की बान छन गयी घर के बिराग से ।

+

+

मेवाड़ बीग उबड़ गया आपस की फूट से ।'

अंक १, दूरदूर, पृ० १४

रचयें हिन्दू धर्म का संकीर्णता थी है, जिसे नाटककार ने कल्याणी ब्रह्म और महावत खां की कथा द्वारा प्रस्तुत किया है। नाटक का मूल सौन्दर्य महावत खां का चरित्र परिवर्तन और उसके मूल कारणों का निरूपण है। 'पशुबलि' बौद्धों और सनातन धर्मी लोगों की मत विभिन्नता की संघर्षपूर्ण कहानी है, जिसमें मायब और मोहिनी की प्रेम-कथा और उसकी सफलता द्वारा नाटककार ने सनातन धर्म पर बौद्ध धर्म का जय दिसलाई है तथा 'बहिंसा परमोधर्मः' का संसनाद किया है।

३०१. शिवरामदास की ये सभी रचनाएं स्वयं उनके ही उपन्यास बहार जाफिस काशी से प्रकाशित हुईं। श्रीधर और फख्र के नाम के साथ गुप्त जी की 'प्रेम की प्यास' (१९३८) 'भक्त मोरध्वज' (१९२८) ये दो अन्य रचनाएं भी उपलब्ध होती हैं। चूंकि इन कृतियों में गुप्त जी का कलम का रंग है, अतः इन्हें उनकी सम्पादित रचनाएं कहना अधिक उपयुक्त होगा, जिसपर लेखक ने अपनी विनयशीलता के कारण निःसंकोच रूप से कुछ रचनाकार का नाम दिया है।

कलदेव प्रसाद खरे

परोपकार (१९२२)

३०२. यह एक पौराणिक कथा है, जिसे अपने मित्र कपिलदेव से सुनकर नाटककार ने सामयिक रूप देने की चेष्टा की है^१ और इसी के फलस्वरूप उसने अपनी कृति में स्वदेश-सेवक कैदियों के कष्ट, परोपकार के परिणाम, कुबालुत की निस्सारता, हिन्दू-मुसलमानों का फेद और बहिंसात्मक अस्तव्यौष की उपयोगिता आदि जैसे सामाजिक विषयों का प्रतिपादन किया है। नाटक के नामकरण की सार्थकता सिद्ध करने वाली कृत्य कथा कालिं देश के राजा वीरसेन और लक्ष्मी के

१- महावत खां—'बीह । खना राग देव ।... तुम्हारी जाति, धर्म इसी योग्य है

कि जिसकी विषयीं तुम्हें घोर प्रतिद्वन्द्व मचारें । तुम्हारे बहंकार

की दुर्भंकर तुम्हारा नामोनिशान मिटा दें । अकर, दृश्य ३, पृ० ५३

२- परोपकार नाटक की भूमिका— कलदेवप्रसाद खरे

सहायक उपकारी, सेनापति शूरसेन तथा मौर्यदेश के अत्याचारी राजा नन्ददेव और उनके दुष्ट प्रधान, विदेशी को लेकर लक्ष्मी और शूरसेन के प्रणय के चारों ओर घूमता है, जिसका अन्त उनके विवाह का सुखमय परिणति में होता है।

राजा शिवि (१६२३)

३०३. 'धर्मोपदेश' के साथ ही 'देशोन्नति' की भावना इस पौराणिक नाटक के प्रणयन का मूल कारण है, जिसकी पूर्ति राजा शिवि के उदात्त चरित्र द्वारा की गई है। प्रथमांक में राजा शिवि का पुत्र कामना हेतु उग्र तप, इन्द्रासन के लिए चिन्तित देवराज का बाज(इन्द्र) व कङ्कतार (अग्नि) के रूप में शिवि की शरणागत कृत वत्सलता, शत्रुघ्न की व दानवीरता का परीक्षा, द्वितीयांक में पुत्र जन्मोत्सव व शिवि का प्रजाः प्रेम तथा तृतीयांक में आतिथ्य-सत्कार में पुत्र बलिदान की कथा को सुन्दर ढंग से प्रस्तुत किया गया है। दानवीर शिवि के चरित्र को विषमता द्वारा उभारने के लिए नाटककार ने हांहुवन्द नामक सूँ सेठ की हास्यकथा की योजना की है। संगठनात्मक दृष्टि से नाटक उत्तम है।

सम्राट परीक्षित (१६२२)

३०४. देशः प्रेम और देश की मान-मर्यादा की रक्षा के उद्देश्य को लेकर लिखे गए इस पौराणिक नाटक को कलकत्ते की किसी व्यवसायी नाट्य समिति ने अमिनीत किया था। इसके कर्मचारियों के आग्रह पर ही नाटककार को पौराणिक कथा से अलग फक्कड़हाह और बीगड़मल आदि मारवाड़ी पात्रों की फाटकेबाजी का आधुनिक प्रहसन भी खाना पड़ा। अवस्थाभा का अपनी पराक्रम पर झुंझ होकर असास्त्र से उत्तरा के गर्म की हत्या, मृत पुत्र का जन्म, कृष्ण का परीक्षित को जीवित करना और राज्य विलोक(प्रथमांक तक), कलि का पृथ्वी को सतला और परीक्षित पर हठपूर्वक जय, परीक्षित का अर्मांक कृषि के गले में

१- यह प्रहसन नाटक के प्रकाशक रिखन्दारन बाख्ति के दिर हुर प्लॉट पर मनोरंजन के उद्देश्य से लिखा गया था।

मृत सर्प डालना व श्रुति श्राव का श्राप (द्वितीयांक तक) तथा तृतीयांक में जनमेजय का प्रतिशोध में सूर्ययज्ञ करना नाटक की मुख्य कथावस्तु है ।

सत्यनारायण (१६२२)

३०५. स्कन्द पुराण व पण्डित सत्यनारायण मिश्र की सत्यनारायण कथा पर विकसित होने वाले अपने संपौराणिक नाटक में नाटककार ने भक्ति की श्रेष्ठता द्वारा देशौदार का चैष्टा की है । लम्पट पण्डित सौभाग्यचन्द की हास्य कथा द्वारा उन ढोंगी साधुओं पर व्यंग्य-प्रहार किया गया है जो भक्ति के आवरण में कपटाचरण करते हैं । नाटक में धार्मिकता के साथ ही कलात्मिकता का भी रंग भी गहरा है । गीत सुस्थितः भारती या भक्ति गीत है । भक्ति की महत्ता के प्रतिपादन के अतिरिक्त नाटक में कोई चारित्रिक सौन्दर्य नहीं है ।

सत्याग्रही प्रह्लाद २०६ (१६२८ दि० सं०)

३०६. यद्यपि जैसे नाटककारों ने इस विषय पर अपनी ऐसनी चलायी है किन्तु तब भी के इस नाटक में कुछ अपना रंग है । उन्होंने जहाँ तपस्यास्त हिरण्यकशिपु की रानी को देवताओं के बन्धन तथा मुक्ति पर उसका क्रोध व वैराग्य नारद द्वारा भीष्म^२ आपित दिखाकर सम्पूर्ण कथावस्तु की सूचना के साथ ही विषय का प्रतिपादन नए ढंग से किया है, वहाँ वर्तमान भारत की मांगानुसार प्रह्लाद के सत्याग्रह पर बल देकर पुरातन को वर्तमान से जोड़कर नाटककारों के लिए एक नवीन पौराणिक वादर्थ प्रस्तुत किया है ।

३०७. नरंग और मैडकी की हास्य कथा के साथ यह नाटक कलकत्ते की 'संगीतालय नाट्य समिति' द्वारा दो बार अल्फ्रेड थियेटर के रंगमंच पर सफलतापूर्वक अभिनीत हुआ । नाटक पूर्णतः थियेट्रिकल कम्पनियों के नाटकों के स्तर

१- इस कार्य से ही देश का कर्म उत्पन्न हो रहा ।

हीनी विषय की दृष्टि में, हीनी सुखी भारत बरा ।

नाटक का मसलाचरण, पृ० ४

२- नारद—'तुम्हें कलौशल का अवश्य श्राप देता किन्तु जा तुम्हें पतित समझकर उदार के लिए बाहुीपाई देता हूँ कि तेरे गर्म देवी पुत्र उत्पन्न होगा ^{वैद} भारत का कृत्य रत्न होगा । धारा जात उसकी कर्म दृढ़ता और भक्ति पर प्रसन्न होगा ।

क० १, दूरवर, पृ० १४

का है, जिसके दूर-विधान में चमत्कारिकता व क्लौकिकता भी मरपूर है। इन नाटकों के अतिरिक्त सूर जी के 'बसु बाह्य' और 'चन्द्रहास' आदि पौराणिक नाट्य-कृतियां भी उपलब्ध होती हैं।

सुरादाबादी बनिवासी पण्डित कृष्ण प्रसाद मिश्र

प्रभास मिलन (१९०३)

३०८. पौराणिक नाटक है, जिसमें गौप-गोपियों, यशोदा नन्द आदि से बिल्व कृष्ण का दारिका में राज्य, ब्रम्ह ब्रज में वियोग की ज्वाला, नारद के वातुर्य से प्रभास में सूर्यग्रहण के अवसर पर यज्ञ और नहान के बहाने सब का मिलना आदि कथासूत्रों का नाटकीकरण किया गया है। नाटकीय सौन्दर्य से रहित यह कृति के मात्र गीतों का बाहुल्य और पात्रों की लम्बी वार्ता है।

मीराबाई (१९११)

३०९. अपने इस धर्ममूलक ऐतिहासिक नाटक में नाटककार ने मीरा की भक्ति को उभारने की चेष्टा की है, किन्तु परम्परागत चरित्रों की गम्भीरता और सौम्यता को बनाए रखने में असमर्थ रहा है। महाराणा कुम्भ क्लिष्ट ही निम्नस्तरीय और दुलभ है, जिनका अपना कोई व्यक्तित्व नहीं। यही नहीं चरित्र और उस समय के वातावरण से अमिश्र नाटककार ने मीरा के मुख से 'हुहाई है श्री गोविन्द जी की जब तो हुहाई है' या 'हुटा चितौर हम से हा। बिमत यह कैसी जाई?' आदि गूँगू तपा वाला मूर्ति धारी हरि से हैं हैं न तो तु प्रान, हैं हैं न तो तु प्रान' आदि कोजी वक्ता पर घुँगे गवाई है। भोजनदास द्वारा हास्य की सृष्टि की गई है। नाटक में कोई सौन्दर्य नहीं है।

३१०. 'नन्द विदा' और 'रामलीला'-विषय'मिश्र जी के ये दो पौराणिक नाटक और भी उपलब्ध होते हैं। यद्यपि अपने अधिकांश पौराणिक नाटकों की ही रचना की है, किन्तु 'समाज सेवक' के नाम से एक सामाजिक कृति भी प्राप्त है, जिसमें स्वामी विमानन्द द्वारा नाटककार ने सनातन धर्म की ठोकरें-बाड़ी और व्याख्यानकर्ताओं पर व्यंग्य प्रहार किया है। बहुत समस्या का भी

स्पर्श किया गया है। परिशिष्ट के रूप में लाल बुकबकड़ वैधराज और दानी सेठ का की हास्य कथा को लेकर चलने वाले इस नाटक में भी पूर्व नाटकों के समान कोई सौन्दर्य नहीं है।

बलदेव प्रसाद

शंकराचार्य दिग्विजय (१९२३)

३११. नाटककार की यह प्रथम रचना बौद्ध धर्म के अनाचारों को दिखाकर शंकराचार्य के द्वारा आर्य धर्म के प्रसार की ऐतिहासिक कथा है। नाटक का प्रारम्भ बौद्ध मित्रों द्वारा अपनी बहन भारती के अपमान पर कुमारिल मट्ट की वैदिक धर्म के प्रसार की प्रतिज्ञा से होता है। चन्द्रशेखर (जो वियोग की असह्य ज्वाला में दर्द होने पर शंकर की शरण में जाकर आर्य धर्म का प्रचारक पदमपाद बन जाता है) व लीलावती, तथा शंकर और भारती की कथा द्वारा भी नाटककार ने आर्य धर्म के स्थापन के उद्देश्य की पूर्ति की है। ऐतिहासिक सूत्रों के संयोग में कला की सूक्ष्म दृष्टि से कल्पना का योग भी पर्याप्त है। कुमारिल मट्ट का चिन्ता करना, शंकर को किता में छेदा कर बाग लाना व ठीक अक्षर पर वर्णन द्वारा बाग का बुकना, पदमपाद का प्रतिशोध में कापालिक का पैट फाड़कर उसकी आंतों की माला अपने गले में पहनना आदि नाटक में अनेक अलौकिक दृश्य हैं। कोई उपकथा या हास्य कथा नहीं। कलात्मक दृष्टि से नाटक सुन्दर है। अपने आदर्श के अनुरूप ही नाटककार ने चरित्रों को भी उभारा है।

विश्वम्भरनाथ शर्मा 'कौशिक'

३१२. 'कौशिक' जी का थियेट्रिकल कम्पनियों और व्यवसायी नाट्यमण्डलियों दोनों से ही पर्याप्त सम्बन्ध रहा है। अतः आपकी कृतियां दोनों ही प्रकार के रसमंच की जीवा बनीं।

१- 'जब स्वस्त भारत में बौद्ध आठम्बर की चिन्ता पर वैदिक धर्म के महल को छर दिखायी देने लगी तब प्रवृत्त का उद्घाटन होगा।' अंक १, दृश्य ५, पृ० १७

मीष्म (१६१८)

३१३. इस पौराणिक विषय पर आगा हल्ल ने भी इसी समया नाम से एक नाटक प्रस्तुत किया था। प्रस्तुत नाटक थोड़े से अन्तर पर लगभग उसी का रूपान्तर है। वसुओं में सोमसु का ससुरा प्रेम के वशाभूत होकर नन्दिनी को बुराना और वशिष्ठ के भ्राता से भीष्म के रूप में जन्म लेना नाट्य-जात में नाटककार का यह अपना रंग है। ससुरा प्रेम कितना प्रबल है? इसमें फंसकर सारा ज्ञान दूर हो जाता है सब अस्मान दूर हो जाता है। नाटक का सम्पूर्ण कथा का सार है जिस नाटककार ने महाराजा शान्तनु, धात्रि पुत्री मत्स्यगंधा सत्यवता, भीष्म, द्रुपद और शिशुग्रीव आदि पात्रों के द्वारा प्रस्तुत किया है। नाटक के कथासूत्र सामान्यतः वही है जो बागा साहब के इन्स-प्रस्तुत-किम्-है-+ नाटक के कथामसूत्र हैं।

३१४. नाटक में मूल कथा से विलग सीताराम ब्राह्मण और उसकी पत्नी चंचला की व्यंग्यात्मक हास्यकथा है, जिसमें ब्राह्मणों की मौजप्रिया का उपहास किया गया है।

वत्याचार का परिणाम (१६२१)

३१५. का माया के एक नाटक की नींव पर खड़ा होने वाला प्रस्तुत सामाजिक नाटक अजिंदार जखन्त सिंह और उसके भाई कर्ण सिंह द्वारा कर्णसिंह के परिवार पर अनवरत होते वत्याचार का करुण कहानी है; जिसका शिकार अती है परिवार की स्वभाव कन्या कृष्णा। किन्तु नाटक के अन्त में स्वामी शिवानन्द द्वारा यह रहस्य निराकरण करके कि कृष्णा वती वत्याचारी जखन्त सिंह की बहन है जो शिवानन्द के द्वारा कर्ण सिंह के परिवार में शिवाण पा रही थी, उसकी छुट्टी छान कौ कहा लिया गया है। नाटक का संगठन काफी शिथिल है। कोई हास्य या उपकथा नहीं।

३१६.

हिन्दू विद्या उर्फ कुरा काना

३१६. 'न्यू ब्रिटेन थियेट्रिकल कम्पनी' के लिए सन् १९३० में 'कीशिक' जी ने कम्पनी के द्वारा दिए गए प्लॉट को खूब थोड़े से रूपान्तरों के साथ

‘हिन्दु विधवा’ के नाम से प्रस्तुत किया जिसे कम्पनी मालिकों के आग्रह पर श्री राधेश्याम कथावाचक ने ‘सुधरा जमाना’ के नाम से सम्पादित किया। यही कारण है कि नाटक में दोनों की ही कृतियों का रंग मिलता है। नाटक सर्वप्रथम ‘संगम थियेटर’ दिल्ली में जम्मात हुआ।

३१७. इसमें प्रस्तुत नाटक सौदेश्य और समाज की जाँसें खोलने वाला है। इसमें बाल विवाह के दुष्परिणाम, विधवाओं की पुनर्विवाह व सुधार हुए रिवाजों की हकीकत दर्शायी गयी है। बाल विधवा कमला और उसकी पुत्री सखती का दुर्दशा को सार को नाटककार ने विधवा क्रावती की एक अन्य कथा द्वारा विस्तार में दिखाने की चेष्टा की है। इस विधवा समस्या का एक अन्य पहलू बल्याणी भी है। मणिधर राय का क्रावती से विवाह दिखाकर नाटककार ने विधवा समस्या का समाधान पूर्वविवाह प्रस्तुत किया है। दौलतराम और कौकिला की हास्य-सुधरा-जमाना हास्य से अधिक व्यंग्यपूर्ण है। जिसमें नाटककार ने पश्चिम की चकाचौंध को ही सर्वत्र समझने वाली नारियों पर पीठी छटकी है।

कन्हैयालाल ‘तलवार’

वीर ताक़्ताल

३१८. प्रसूत ऐतिहासिक नाटक ताक़्ताल की बीरता और देश-प्रेम की इतिहास प्रसिद्ध कहानी है। नाटककार ने पहाड़सिंह, गुप्तकर्म और कंठूकी राय के प्रतिकार में चम्पतराय को मुगलों का बन्दी बनाकर माँ-माँ की प प्रतिहिंसा के दुष्परिणाम दर्शाये हैं। निम्न विधवा और ताक़्ताल के प्रेम की देश प्रेम में परिणति का पात्रों के चरित्र को ऊपर उठाने के साथ ही अपने देश-प्रेम के उद्देश्य को प्रस्तुत करने वाली है। प्रेम की स्कान्त पुनारिण विमला भी इसी उद्देश्य की परिपूरक है। हास्यकथा कंठूकीराय, गलतफहमी और मो दूक वादि पात्रों को लेकर बनी है। प्रवृत्तियों का यह मानवीकरण ही इस प्रहसन की व्यंग्यात्मकता का चेतक है।

पौरस सिकन्दर

३१९. 'तसव्वर' का यह ऐतिहासिक नाटक भारत विजय की इच्छा लेकर निकले सम्राट सिकन्दर से पंजाब नरेश पौरस और उसके पुत्र दिवाकर के संघर्ष का नाटकीकरण है, जिसमें कोई भी हास्य या उपकथा नहीं है। पौरस, दिवाकर का दृढ़ देश-प्रेम, तदाशील और उसकी बहन अम्बालाविका का देश-द्रोह, तथा क्षत्रियता के व्यक्तिगत प्रेम पर देश-प्रेम के आवरण का बड़ा अनुपम है।

सम्राट अशोक

३२०. नाटक अपने नामानुसार ही अशोक की वीरता, कलिंग देश पर उसकी जय और प्रमिला के दुष्ट चरित्र की इतिहास प्रसिद्ध कहानी है। जितेन्द्र और अशोक की बहन क्षत्रियता, प्रणयिनी और अशोक की प्रणय गाथा के मध्य भी सुलक्षिता प्रमिला के चरित्र की ही है जो महत्वाकांक्षा की ठोर में बंधकर स्वर-उत्तर सिंचती है और अन्त में अपूर्ति पर आत्महत्या कर लेती है। नाटक संगठन की दृष्टि से उत्तम है। मोहन और बंजला के द्वारा हास्यकथा का सुष्टि की गई है।

३२१. ऐतिहासिक कृतियों के अतिरिक्त भारत का साकार चित्र प्रस्तुत करने वाला राष्ट्रीयता से ओत-प्रोत सामाजिक नाटक 'देशवशा' भी उपलब्ध होता है। नाटककार ने जान महम्मद और उसकी पत्नी शराफा को एक हिन्दु अशहाय लड़के सोहन की रक्षा में संलग्न दिखाकर हिन्दु मुस्लिम द्वेष का वर्णन प्रस्तुत किया है। हास्यकथा वास्तविकता के रंग में इसे महम्मदीन को लेकर चली है जिसमें हास्य की अपेक्षा व्यंग्य की प्रधानता है।

श्री नन्दकिशोर ठाकुर

महात्मा विदुर

३२२. पौराणिक नाटक है, जिसमें विदुर के चरित्र, उसके

१- 'मैंने इसे हिन्दु की सुलभान में तो जिनहार नहीं।

दोनों मिट जाये, आपस में बार प्यार नहीं।' , पृ० ४६

अन्याय न सह सकने की प्रवृत्ति तथा भक्ति भाव को उभारने के लिए नाटककार ने कौरवों की पाण्डवों के प्रति अत्याचार का महाभारताय कथा को चुना है। सम्पूर्ण द्वितीयांक विदुर और उनका पत्नी पद्मा के भक्ति भावों व भावान का अपने भक्तों के प्रति अन्यायद्वारा से मागा हुआ है। कालिङ्गी साधु का प्रहसन बाबू शिवनारायण द्वारा रचित है, जिसे उनके वाग्दह से ही नाटककार ने अपना एक पौराणिक कृति में संयुक्त किया है। वृद्धावस्था में विवाह, उन सोलहवर्षीय नारियों का व्यथा जो एक कुराति का शिकार होता हैं, साधुओं का उन्हें अपने कपटमय रूप में फँसाकर गायब होना -- प्रहसन के ये सामाजिक कथा सूत्र ऐलक के व्यंग्य प्रहार के अच्छा तरह वाहट्टे हुए हैं।

हरिशंकर उपाध्याय

अवणकुमार

३२३. प्रस्तुत नाटक स्त्री नाम की एक अन्य रचना का मौलिकता रहित समान्तर है। केवल नाटकान्त में भूल से अण को तीर लगने पर दशरथ की शोकाकुल, शान्तिवनु और विद्या के आप को वरदान समझ कर ग्रहण करने के स्थान पर क्षीम और पार्श्वदाय के आवेग व न्याय की मांग पर जाह्नव्या पर उतरा^२ दिखाकर अन्त में विष्णु के उपदेश व आदेश पर एक कार्य से निरत दिखाया है। दामोदर, चन्द्रकला और ठगी साधु प्रेमानन्द की हास्य कथा विरोधामास द्वारा मूल कथा को कमजोर कर दी है। उपाध्याय जी का यह नाटक 'धुर धिक्क' नाटक समाज द्वारा बहिष्कृत हुआ।

१- पद्मा--'कृष्ण ! कृष्ण ! तुम्हारे धिर पर यह बोझ ? तुम्हारे चन्द्रमुख पर यह फलीना ? बलि, नीलमणि, बाबू, मेरी गोद में बैठ जाओ....

कृष्ण-- नहीं नहीं, तुम उनको कुछ मत कहो। मैंने उनको कष्ट होते देखकर तुम ही पिता की फौली उठा ली थी। अंक ३, दृश्य ३, पृ० १०७

२- पद्मरथ--'न्याय यही कहता है कि मैं हत्यारा हूँ। सुनी हूँ। मुझे सजा होनी चाहिए। अपनी सजा मैं स्वयं करूँ, अपने तर्क अपने को मार डालूँ।' -- अंक ३ दृश्य ४, पृ० १०७

गोपाल दामोदर 'तामस्कर'

राजा दिलीप (१६२७)

३२४. चार अंकी व कवि कालिदास की काव्य रचना 'रघुवंश' पर आधारित यह पौराणिक नाटक राजा दिलीप के प्रजा-प्रेम और संतान प्रेम की उनकी चेष्टाओं को प्रस्तुत करने वाला है, जिसको समता और विषमता द्वारा और अधिक उभारने के लिए नाटककार ने सुताशन(पुत्रहीन) और हताशन (अधिक सन्तानों के कारण उनके पालन-पोषण में असमर्थ) का दो अन्य उपकथाओं का योजना की है नाटक में गत्यात्मक मोड़ कम है और उसमें नाटकीयता को अपेक्षा वर्णनात्मकता अधिक है। पारसो नाटककारों का ही कमत्कारकता और संगत तथा पथ बहलता का नाटक में अभाव है।

मनसुखलाल सोजातिया

रण बाँझरा चौहान (१६२५)

३२५. ऐतिहासिक नाटक है जिसमें पृथ्वीराज के जीवन चरित्र का नाटकीकरण किया गया है। गुजरात के राजा मोमदेव और कन्नौज के सम्राट जयचन्द द्वारा देश दुर्दशा का उद्धारायिनी पारस्परिक प्रतिद्वन्द्विता और ईर्ष्या की भावना दर्शायी गई है। वीर रस प्रधान नाटक होते हुए भी नाटककार ने पृथ्वीराज के हृदय की सरलता और मार्मिकता सफलतापूर्वक अंकित की है।

३२६. यह तीन अंकी नाटक अपने स्वरूप में विस्तृत होकर भा संगठन की दृष्टि से अच्छा है। पृथ्वीराज का चरित्र पूर्णतः उमर कर सामने आया है। हृदात्मक प्रसंगों के कारण लोक वाच्यकारी दूरियों व स्वाजा साहब के कारण नाटक में कलात्मकता का विधान, वरुण व सरला, रमेश और किलासिना तथा पेशवा मदन सुन्दरी की एक ऐतिहासिक शक्तिपूर्व है असम्बद्ध प्रसङ्गात्मक सामाजिक कथा भी रसी गई है।

रामसिंह वर्मा

३२७. 'रेश्मा रूमाल' (१९२३) और 'स्वामिभक्ति' (१९२५)

ये दो नाटक प्राप्त हैं। प्रथम प्रहसन है किन्तु दूसरी सामाजिक कृति है, जिसमें कृतिकार ने वैश्याप्रथा के दुष्परिणाम, ^{३५} मित्रों का संगति और सच्चे सेवक को स्वामिभक्ति का आदर्श प्रस्तुत किया है। साहित्यिक दृष्टि से नाटक में कोई सौन्दर्य नहीं किन्तु अभिनेयता के लिए हत्या आदि के मड़काने वाले दृश्य, छोटे-छोटे संवाद, बीच-बीच में पद्य-प्रयोग और गीत पर्याप्त हैं। मङ्गलचन्द बहादुर की हास्य कथा है जो पदवा के प्रलोभन में अपनी पुत्री से भी हाथ धोता है। नाटक के अन्त में न्यायालय को योजना करके व समस्त कथासूत्रों को एक जगह लाकर नाटककार ने आदर्श का अनुप्रेरण से बुरे का बुरा परिणाम दिखाकर समाज को राह दिखाने का वैष्टा का है।

गोकुलदास वैश्य

भारत विजय अर्थात् देशभक्ति लाल सिंह (१९२२)

३२८. सुर विजय नाटक समाज में रहकर नाँकर धर्म का पालन करते हुए वैश्य जी ने गुरु श्री किशनचन्द्र 'बेबा' से नाट्य शिक्षा लेकर अपने सारी समय में इस नाटक का संगठन किया था। प्रस्तुत नाटक लाल सिंह की देशभक्ति और जयमाल सिंह की निरंकुशता और अत्याचारों की कहानी है। किन्तु नाटक के इस मुख्य पात्र का चरित्र जयमाल के अत्याचारों की स्पष्टता की सापेक्षता में गौण रहा है। लाल सिंह के पीछे से कर्मों से ओझड़ पात्रों का परिवर्तन चारित्रिक सौन्दर्य के हनन के साथ ही रचना में अवभाविता भी उत्पन्न करता है। नाटककार के 'राम बाल चरित्र' और 'मरधरी' आदि अन्य नाटक भी उपलब्ध हैं।

१- नाटक की प्रथिका

रेश्मी नन्दन 'भुषण'

कर्मवीर (१९२५)

३२६. अपने गुरु तुलसीदास 'शैला' जी से प्रेरणा लेकर 'भुषण' ने अनेक कृतियों का संगठन किया। प्रस्तुत नाटक उनका लेखनी का प्रथम प्रयास है। यह फुट, कलि, काम, क्रोध आदि से झुझने वाले कर्मवीर को देश-प्रेम प्रधान कहाना है जिसके द्वारा नाटककार ने अस्वयोग और अहिंसा के आदर्शों को प्रस्तुत किया है। कर्मवीर का पत्नी विद्या नारी दल को सैन्य संगठित करके भारताय नारी को उसके कर्तव्यों की स्मृति दिलाती है। इस कथा के परिप्रेक्ष्य में हा पराजित, जनमेजय और कलि के संघर्ष की कथा भी चलती है। नाटक साहित्यिकता की दृष्टि से अच्छा है। यत्र-तत्र दार्शनिकता का छूट भी मिलता है। नाटककार ने धर्म, पाप, दापर, काल, फुट, काम, क्रोध आदि प्रवृत्तियों का मानवीकरण किया है। हास्य कथा का अभाव है।

सुवर्ण सिंह वर्मा 'आनन्द'

वीर बन्दा वैरागी

३३०. ऐतिहासिक नाटक है जिसमें लक्ष्मण सिंह का अपनी हिंसक वृत्ति पर गहानि अस्तु वैराग्यधारण करना और गुरु गोविन्दसिंह की प्रेरणा पर देश सेवा के क्षेत्र में पदार्पण, सिक्ख समुदाय की वापसी फुट आदि कथासूत्रों का नाटकीकरण किया गया है। कथा संगठन की दृष्टि से नाटक अच्छा नहीं है। वीर बन्दा के चरित्र के स्थान पर वापसी फुट, देश और वैमनस्य का वातावरण कम अधिक मुख्य हो गया है। कोई हास्य कथा नहीं।

१- बांधा है कफन घर से ठिरे हाथ में जाँ को।

स्वाधीन करासे फार हिन्दुस्तान को।

अंक १, दृश्य ३, पृ० २६

२- अंक २, दृश्य २, पृ० ५०

बी. दुर्गादास

३३१. यह ऐतिहासिक कृति दुर्गादास के देश-प्रेम का कहानी है, जिसका अन्त जोधपुर के उत्तराधिकारी कुंवर जीत सिंह जिन्हें जोरंगजेब के प्रपंच और अत्याचारों से बचाने में दुर्गादास ने अपना जीवन होम कर दिया — की ताजपोशी पर होता है। दुर्गादास का वास्ता और देश-प्रेम के साथ ही उनके व्याक्तित्व की निष्पक्ष निर्भीकता तथा नारी के प्रति उनके पुण्य भावों को भा नाटककार ने उन्हें विविध घटनाओं के घात-प्रतिघात में डालकर उमारा है। नाटक में मूलकथा के अतिरिक्त कोई हास्य या उपकथा नहीं है।

३३२. 'इज्जति शिवा बा' (१९२६) आदि अन्य जनेक ऐतिहासिक नाटक भी उपलब्ध हैं।

३३३. इन नाटककारों के अतिरिक्त वृजन्न्दन सहाय की प्रेम प्रधान कृति 'ऊषांगिनी', लक्ष्मिनारायण पाठक का ऐतिहासिक नाटक 'शाही फरमान' (१९२७), रंगमंच पर अनेक बार उतर कर अभिनेता के रूप में ख्याति प्राप्त हरिदास पाणिक की पौराणिक रचनाएं 'पाण्डव प्रताप या युधिष्ठिर' (१९१७), 'संयोगिता हरण या पृथ्वीराज' (१९१५), 'अवध कुमार' (१९२०), भारतेन्दु नाटक मण्डली से सम्बन्धित काशीवासी श्री गोविन्द शास्त्री दुग्गेकर के 'सुमङ्गाहरण' (१९१०), 'हर-हर महादेव', पण्डित माधव शुक्ल के 'सोय स्वयम्बर' तथा 'महाभारत' पूर्वादि (१९१६) बरेली के बाबू चन्द्रनारायण सक्सेना की ऐतिहासिक रचना 'कर्मवीर चण्ड' (१९२७), शालिग्राम वैश्य के 'वामनसु^{वध}अथवा वीर कर्क' (संवत् १९८६), 'माधवानल कामकन्दला' (संवत् १८७७), कुरुक्षेत्र की का बार रस प्रधान ऐतिहासिक नाटक 'वीर काश्मि' श्री बंसीदीन दीप्ति की पौराणिक रचनाएं श्री सीताहरण' (१८९५), 'बेसीय स्वयम्बर या कुरुक्षेत्र' (१८९६) श्रीरत चन्द्र बरेली का पौराणिक नाटक 'पत्नीव्रत या कुरुक्षेत्र महालया' (१९२१), श्री हरिहरण श्री वास्तव 'मराल' की ऐतिहासिक रचना 'पृथ्वीराज किंवा चौहान चरित्र' (१९३०), श्री लक्ष्मणदास मल्ल का कुंगार व वीर रस तथा नीति उपदेशादि से पूर्ण रूपक 'कल्प वृक्षा नाटक' (१८८५), मार्कट और प्रेमरस सम्बन्धी 'हरितालिका नाटिका' (१८८७), कुंगार रस प्रधान 'महारास' नाटक

(१८८५), श्री श्यामकृष्ण जोहरी की पौराणिक कृति 'रत्ना कुन्धा वा पतिर्माका' (१९२३), रामरूप जी रूपा चतुर्वेदी^१ 'प्रण सिंह', 'गौ भक्त दिलीप', 'देवा देवयानी', 'भक्त प्रह्लाद', 'भक्त विदुर', 'योगी राज भर्तृहरि' आदि पौराणिक कृतियाँ, राजबहादुर शर्मा का ऐतिहासिक नाटक 'देशभक्त', आशिक बा० १९० का रोमांटिक नाटक 'संसार चक्र', सरयूप्रसाद द्विवेदी का सामाजिक कृति 'भयंकर भूत' (१९२६), राजेश्वरनाथ 'जैबा' का 'वीर बाला', पण्डित ईश्वरी प्रसाद शर्मा का राजनैतिक भावपूर्ण सामाजिक नाटक 'रंगीली दुनिया' (१९२४), तथा रानी सुन्दरा' (१९२५), 'दुर्गादिनी' मान मर्दन' आदि नाटक, श्री लाली का 'गोपाचन्द' (१८९६), चन्द्रराज मण्डारी 'विशारद' के ऐतिहासिक नाटक 'सम्राट अशोक' (१९२३) व 'विद्यार्थी कुमार' (१९२२), विशिष्ट का पौराणिक नाटक 'अत्याचार का अन्त' (१९२२), पण्डित जगतनारायण का गोरक्षाण से सम्बन्धित ऐतिहासिक नाटक 'अकबर गोरक्षा' (१८९५), श्री प्रमोद का करुणास पुरित पौराणिक नाटक 'द्रौपदी वस्त्र हरण' (१८९६), मुत्तोपाध्याय का 'प्रह्लाद', बदरीनाथ भट्ट का धार्मिक नाटक 'गोरखानो तुलसीदास', जानन्दिप्रसाद श्रीवास्तव की अस्पृश्यता की समस्या को लेकर चलने वाली सामाजिक कृति 'अहल', (१९२८), चन्द्रमणि का 'कराल चक्र', रामेश्वरप्रसाद रामा की सामाजिक रचना 'प्रेम योगिनी' (१९२२), विश्वम्भरनाथ शर्मा 'काशिक' के 'मोक्ष' नाटक के आधार पर रचित 'विश्व' का पौराणिक नाटक 'मोक्ष प्रतिज्ञा' (१९२२), एलनन्दन प्रसाद शुक्ल का 'सती कुन्धा', पण्डित बाबूदेव पाण्डे का 'श्री काशी विश्वनाथ', 'लक्ष्मी बोलवी' की सामाजिक कृति 'संतान विक्रय', मैलाराम जी का ऐतिहासिक नाटक 'महाभारत संकराचार्य', श्री कुंजीलाल जैन का 'मर्माज्य क या वीर विजय' (१९२१), कृष्ण बलदेव वर्मा की पौराणिक कृति 'भर्तृहरि राज्य त्याग', तथा ज्वाला रामनागर की रचनाएं ऐसे ही नाटक हैं ।

अध्याय -- ५

-०-

रंगमंचीय नाटकों की कथावस्तु

रंगमंचीय नाटकों की कथावस्तु

१. सूत बिना कपड़े की कल्पना की अस्मावना के समान ही कहानी के बिना नाटक अकल्पनीय है। इस सत्य को भारतीय तथा पाश्चात्य दोनों ही नाट्याचार्यों ने स्वीकार किया है। 'नाट्यशास्त्र' में वस्तु को प्राथमिकता दी गई है। पाश्चात्य नाट्य-समीक्षक अरस्तू ने भी अपनी 'पौयटिक्स' में नाटक के पर्यायवाची द्रामा के विवेचन में कथा को प्रथम व प्रमुख तत्त्व माना है। वस्तु से आशय उस सम्पूर्ण कथा से है, जो कि रंगमंच पर प्रदर्शित, सूचित तथा संकेतित की जाती है। कथावस्तु नाटक का वह मूलाधार है, जहाँ से नाटक का सारा विकास, उसकी सारी परिणति और सम्भावनाएं अपने लिए ठोस भूमि पाती हैं। कथावस्तु ही नाटक में घटित समस्त घटनाओं और कार्यों की समुचित व्याख्या और जर्न-बोच कराती है। नाटक में उसे अनेकानेक प्रश्नों के उत्तर इसी कथावस्तु में मिलते हैं।

२. नाटक को जीवन का अनुकरण मानने वाले अरस्तू के अनुसार 'नाटक मनुष्य का नहीं, किन्तु उसके जीवन की कृति का अनुकरण है। जीवन कृतिमय है। जीवन का अन्तिम ध्येय उसकी विशेष प्रकार की कृति है न कि उसका गुण। मानव-चरित्र उसके गुणों से बनता है, परन्तु मनुष्य का सुख-दुःख उसकी कृति पर निर्भर है। अतः नाटक चरित्र का अनुकरण करने के लिए कृति का अनुकरण नहीं करता, परन्तु कृति के अनुकरण के अन्तर्गत चरित्र का अनुकरण जा जाता है। इस प्रकार नाटक का अन्तिम ध्येय कृति एवं कथानक है और अन्तिम ध्येय यही महत्व की बात है।'

३. चूंकि द्रामा कथोपकथन के माध्यम से कहानी प्रस्तुत करने की एक कला है, अतएव कथानक नाटक का मूलाधार तत्त्व है। नाटक की कथा ऐसी होनी

चाहिए, जिससे दर्शकों की रसात्मक तन्मयता बनी रहे। लेकिन यहाँ यह ध्यान रखने योग्य है कि कथा या इतिवृत्त और कथावस्तु में अन्तर है। इतिवृत्त या कथा उस घटनाक्रम को कहते हैं, जिसमें किसी नायक के जीवन का एक चरित पूर्ण रूप से आ जाए। नायक नायिका, अन्य पात्र, स्थान, व्यापार या घटनापूर्ण जिस वर्णन को कथा कहते हैं, उसी की घटनाओं को जब अंक तथा दृश्यों के अनुसार संयोजित कर लिया जाता है तब उसे कथावस्तु या संविधानक कहा जाता है। नाटक में कथा की नहीं, कथावस्तु की योजना रहती है।

४. भारतीय नाट्यशास्त्र में वस्तु संविधानक के सम्बन्ध में सूक्ष्म व विस्तृत विवेचन उपलब्ध है। आधिकारिक पताका व प्रकरी नाम के तीन प्रकार के इतिवृत्तों का पृथक्-पृथक् स्वतन्त्र रूप से प्रस्थात उत्पाद्य व मिश्र होना, बीज, बिन्दु, पक्ष पताका, प्रकरी कार्य में पंच प्रकृतियाँ, बारम्भ, प्रयत्न, प्रान्त्याशा, नियताप्ति व फलागम -- पंच अवस्थाएँ, मुक्त, प्रतिमुक्त, गर्भ, विमर्श व निर्वहण -- पंच संधियाँ इनके अन्तर संध्यंग और संध्यान्तरों व अंक, दृश्य का इतना जटिल विधान किया गया है कि हिन्दी में कोई भी नाट्य-कृति उस आधार पर पूर्णतः सही नहीं उतरती। कथावस्तु के प्रति वस्तु की अवधारणा भी काफी संश्लिष्ट है। उसने इसके कथावस्तु के विकास में उद्घाटन, अन्वेषण, आक्रमण बिन्दु, संकट, चरम सीमा, संघर्ष, निर्वहण आदि ग्यारह पक्ष सम्मिलित किए हैं। सामान्य रूप से कथानक को चार भागों में विभक्त किया जा सकता है-- कथा का बारम्भ अर्थात् निरूपण जिसमें मुख्य पात्रों का परिचय व नाटकीय पृष्ठभूमि का निर्माण होता है तथा पात्रों का तुलनात्मक महत्व प्रदर्शित किया जाता है। कथा का विकास व अहम्यन (Conflict) भाग में दो विरोधी वर्ग सामने आते हैं। तृतीय भाग उत्कर्ष है जहाँ कि ^{since} अपनी चरम सीमा पर पहुँच जाता है। अन्तिम स्थिति अपकर्ष (Denouement) की है, जब कि अपनी चरम सीमा के स्पर्श करने के बाद कथावस्तु धीरे-धीरे गिरने लगती है व समस्त कथासूत्र धिक्कटने लगते हैं।

१- पण्डित श्रीवाराह चतुर्वेदी -- 'भारतीय तथा पार्श्वात्य रंगमंच', पृ० सं०, १९६४,

पृ० २६

२- लक्ष्मीनारायण शास्त्री -- 'रंगमंच और नाटक की भूमिका', पृ० सं०, १९६४, पृ० १०८

५. यदि भारतीय और पाश्चात्य नाट्यशास्त्र के उपर्युक्त नाट्य-नियमों के आधार पर बालौच्य नाटकों का अध्ययन किया जाए तो वहाँ इस प्रकार के विशुद्ध, सुदृढ़ और ठोस नियमों का नितान्त अभाव मिलेगा। व्यावसायिक होने के कारण कम्पनी के सर्वसंचालक मालिक जनता के मन और मस्तिष्क के स्थान पर उसकी जेबों पर अधिक दृष्टि रखते थे। जनता से अधिकाधिक वसूल करने के लिए उन्हें पूर्णतः लोक-रुचि पर अवलम्बन करना पड़ता था। ऐसी स्थिति में मालिकों के लिए किसी निश्चित नाट्य-नियमों का एकान्त अनुकरण अशुभव था। लोक-रुचि के मुलायमे होने के कारण अपने नाटकीय कलेवर को उन्हें बराबर उस रंग-रूप में ढालना पड़ा, जिससे वे जनता के प्रिय हो सकें। इस परिवर्तनशील स्थिति में न केवल भारतीय जल्दा पाश्चात्य व दोनों के मिश्रित नाट्य-नियमों को अपना सकें और न अपना ही कोई निश्चित नाट्य-विधान निर्मित कर सकें, जिसकी कसौटी पर उनकी कृतियों को रखा जा सके जल्दा जो उसकी नाट्य-समीक्षा के आधार बन सकें। जनता में लोकप्रिय होना और उसकी बाह-बाही लेना यही उनका मुख्य प्रतिपाद्य और उनके नाटकों की सफलता की कसौटी थी। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र का यह मत कि -- "जिस समय जैसे सहृदय जन्म ग्रहण करें और वैशीय रीति-नीति का प्रवाह जिस रूप में चलता रहे, उस समय में उक्त सहृदयगण के अन्तःकरण की वृत्ति सामाजिक और रीति पद्धति इन दोनों विषयों की समीचीन समालोचना करके नाटकादि दृश्यकाव्य रचयन करना योग्य है"। बालौच्य नाटककारों के सम्बन्ध में पूर्णतः सत्य सिद्ध होता है।

६. बालौच्य नाटकों की समीक्षा के अध्ययन की सुविधानुसार दो सण्डों में विभक्त करना बन्धि समीचीन होगा--(१) साफ़ी का जयन एवं उपयोग, (२) कथावस्तु का संगठन।

७. भिन्न रुचि के दर्शकों की मनस्सुप्ति के लिए कम्पनी-मालिकों को सजा कलाकार की भाँति न केवल सभाज के विभिन्न रूपों, उसके स्वरूप एवं राष्ट्र की समस्याओं पर दृष्टिपाव करना पड़ा, बरन् धर्म और ईश्वर के प्रति विश्वास रखने वाले व्यक्तियों की रुचियों का भी सम्मान करना पड़ा। यही कारण है कि

उन्होंने बदलते समय व विभिन्न रुचियों के पैदा होने की मांग पर अपने नाटककारों से धर्म, पुराण, इतिहास, समाज, राष्ट्र आदि सभी विषयों पर नाटक लिखवाए । डा० लाल का आलोच्य नाटकों के सम्बन्ध में प्रकट किया गया मन्तव्य इस दृष्टि से अधिक वैज्ञानिक है । ग्रामीण व शहर के शिक्षित, अर्द्ध शिक्षित नागरिकों के मनसिक स्तर व रुचियों पर इस कला के नाटकों को विषयवस्तु की दृष्टि से उन्होंने निम्न वर्गों में विभाजित किया है --

- (१) प्रेम लीला पूर्ण रोमांचकारी नाटक
- (२) पौराणिक नाटक
- (३) ऐतिहासिक नाटक
- (४) सामाजिक एवं सामयिक नाटक ।

राष्ट्रीय भावनाओं की बहुलता व तत्सम्बन्धी नाटकों के कारण राष्ट्रीय नाटकों का एक वर्ग इसमें और जोड़ा जा सकता है ।

८. व्यावसायिक रंगमंच के इतिहास में हिन्दी नाटकों का स्मृति-कारम्म बीसवीं शताब्दी के द्वितीय दशक से उपलब्ध होता है । इससे पूर्व रंगमंच पर पारसी, गुजराती और उर्दू नाटकों का प्राधान्य था । प्रस्तुत प्रबन्ध की सीमा हिन्दी नाटकों से सम्बद्ध होने के कारण उन्नीसवीं शताब्दी उत्तरार्द्ध के नाटकों की विस्तृत समीक्षा वहां अवहित न होगी, किन्तु नाटक के विकास के अध्ययन और पूर्व-पीठिका के रूप में इनका संक्षिप्त विवरण देना उपयुक्त प्रतीत होता है ।

तृतीय अध्याय में कहा जा चुका है कि व्यावसायिक कम्पनियों के रंगमंच पर १९०० तक गुजराती और उर्दू नाटकों का प्राधान्य रहा, जिनकी विषय-वस्तु शेक्सपियर व अन्य अंग्रेजी नाटकों के अतिरिक्त ज्ञानामा अस्ता, अरेबियन नाइट्स तथा ईरान व फारसी की प्रेम कथाओं से चुनी गई । उनमें अतिरंजना, अप्राकृतिक और काल्पनिक तत्वों का बाहुल्य था । प्रेम का बड़ा घोषा और वल्लील चित्रण किया जाता है । ऐसी घटनाओं और संयोगों का प्रमुख स्थान है । नाटककारों ने विदेशी सामग्री को भारतीय वातावरण के अनुस्यू ढालने की चेष्टा अवश्य की, किन्तु सफल

न हो सके। सच तो यह है कि किसी प्रकार के समुचित नाटकीय आदर्श के अभाव के साथ लेखकों को न तो नाट्यशास्त्र का ज्ञान था, न नाट्योचित विषयों का। मड़कीली वैश्लेष्य और चमत्कारिक दृश्य बंध ही नाटकों की लोकप्रियता के मुख्य आधार रहे।

पौराणिक और धार्मिक नाटक

१० सन् १९१३ में नारायण प्रसाद के 'कैलाश' के 'महाभारत' (१९१३) से इस क्षेत्र में एक नई क्रान्ति का जन्म हुआ। लगभग अर्ध शताब्दी तक रोमांचकारी घटनाओं और अस्थिर प्रेम-प्रसंगों को देखते- देखते जनता ऊब चुकी थी। ये प्रसंग जब उसके लिए अधिक आकर्षक नहीं रह गए। वह कुछ विषयान्तर चाहने लगी। इतना ही नहीं, उपर्युक्त नाटकों की अमरता और अशिष्टता की वी प्रतिप्रिया में समाज में एक ऐसा वर्ग सड़ा हो गया था, जो स्वयं ऐसे नाट्याभिनयों के लिए कटिबद्ध था, जिसमें पूर्णतः भारतीयता हो, मुस्लिम वातावरण और उर्दू भावनाओं के प्रसार के स्थान पर हिन्दुओं के धार्मिक महापुरुषों का अवतार हो। नई राष्ट्र और समाज की समस्याओं के संस्पर्श के साथ धार्मिक भावनाओं और हिन्दी भाषा का प्रचार हो अर्थात् जिसमें हर दृष्टि से हिन्दुत्व हो।^१ 'इस्क का गुलाम्पा या मुहम्मद का मसाहा' हो जो 'वाशिक मिजाज चाव से साते और विलासिता की गौद में सो रहते हैं'।^२ इस वर्ग के लिए नाटक निर्मित करने वाले नाटककार अपने कर्तव्य और नाटक के महत्व को- से अपरिचित नहीं थे। उनके अनुसार नाटक जब दर्शकों के कोमल हृदय में अनोरजन रूपी अभिनय के मधु विषय-वासनाओं की वृद्धि को बढ़ाना तथा अंगार रस के समुद्र में उन्हें सर से पैर तक डुबो देना नहीं^३ वरन् 'वैश्वाधिया' में विद्युत शक्ति पैदा करने वाला 'यन्त्र', मोहनिद्रा से जगाने वाला 'बैला', मुठे बटके भाइयों को सन्ध्या पर लाने वाला 'पथ प्रदर्शक', नास्तिकों को आस्तिक बनाने वाला 'बमोपदेशक', सामाजिक कुरीतियों को दूर करने वाला 'सुधारक', जनता में धार्मिक तथा राष्ट्रीय भाव जगाने वाला 'आचार्य' परतन्त्र को स्वतन्त्र बनाने वाला 'उद्धारक' और अज्ञान को सम्भव कर दिताने वाला^४...

१- 'राजसूय' की 'रूप' चुनौती- 'पुराण प्रसंग' नाटक की प्रस्तावना।

२- 'सुवर्ण सिंह बन्नी बानन्द' के 'इन्द्रपति शिवा जी' नाटक की प्रस्तावना।

३- 'महर्षि प्रसाद द्विवेदी' के 'सम्राट परीक्षित', पृ० ६

नाटक था । अपने इन्हीं विचारों और पूर्ववर्ती नाटकों की गिरि हुई दशा देखकर पश्चात्तापवश उन्होंने अपने नाटकों में उसके प्रज्ञालन की चेष्टा की , जिसकी थोड़ी सी फलक नीचे देना उस समय की विचारधारा समझने के लिए युक्तियुक्त होगा ।
‘धर्मोन्नति’ के साथ देशोन्नति का नाटक दिखाना चाहिए’.....

‘आर आदर्श नाटक हो जनता की कुछ मलाई हो ।^१

सफल सारा परिश्रम हो, हमारी भी बड़ाई हो ।

+

+

+

नट-- ‘तुम्हीं विचारी जब रोगी होने से तुम्हें गाना बजाना नहीं सुहाता तो
तो तुम्हारा देश जो अयोगति को प्राप्त हो चुका है, उसके मनोरंजन से क्या लाभ
होगा’

‘तो ऐसी हालत में कर्म करके जागें भारत को धर्म है यह ।

या वस्तीलता का प्रचार करके गिराये भारत को कर्म है यह’^२

+

+

+

‘आर सेवा सुधारों पर हमारा मन बटल होगा

तो मुमकिन है जमाने में भी कुछ रद्दी बदल होगा ।

नाट्य भाषा में उठाकर पूर्वजों के मान को

बाज दिखाने बैठे हैं भारती संतान को ।’^३

+

+

+

‘नाटक वह हो जिससे हो धर्म की परीक्षा

भरपूर सत्यता हो मिलती हो जिससे शिक्षा ।

जिससे कि शुद्ध हिन्दी भारत में फैल जावे

शुद्ध हो मित्र जिससे दोनों का भेद जावे ।’^४

१- बलदेवप्रसाद त्रै—‘राजा शिवि’ नाटक की भूमिका

२-^{अन्तराध्याय}मर्गमार्गदर्शक—‘कबीर कण्ठ’, पृ० ३

३- रामस्वरूप की ‘रस’ श्रुति—‘पुराण मन्त्र मन्त्र’, पृ० ४

४- आर्य—‘ऊषा अभिरुद्ध’ अंक १, ईस्य १, पृ० २

११. इन विचारों का मुख्य कारण उस समय की बदलती राजनैतिक परिस्थितियों के साथ धार्मिक और सामाजिक वान्दोलन थे, जिससे आत्म विस्मृत जनता को जागृत किया। स्वामी क्यानन्द सरस्वती, रामकृष्ण परमहंस, विवेकानन्द और स्वामी रामतीर्थ जैसे समाज के कर्णीधारों ने उन्हें अपने कर्तव्यों का बोध कराया। समाज के ये कर्णीधार धार्मिक वृत्तियों के थे। रामकृष्ण मिशन, थियोसोफिकल सोसायटी एवं आर्य समाज के प्रयासों से देश में धार्मिक पुनरुद्धार की लहर जमी। फलतः रास रंग में डूबी लोक-रुचि अपने मनोरंजक स्थलों पर देश और समाज को प्रतिबिम्ब के साथ अपने धार्मिक महापुरुषों को देखने के लिए लालायित हो उठी। कम्पनी-मालिकों के लिए ऐसी स्थिति में स्वयं को रोमांचकारी विषय-वस्तु की संकुचित सीमाओं में बद्ध रखना असम्भव हो गया। उन्हें तो अपने नाटकों के लिए प्रेरक और पैसा चाहिए था। अतः समस्त उच्च भारत में अपने लिए ^{स्थान} बनाने के लिए उन्हें दर्शकों की रुचि के सम्मान हेतु अपने नाटककारों से हिन्दी रचनाएं निर्मित कराने के लिए बाध्य होना पड़ा। प्रख्यात रंगमंचीय नाटककार 'कथावाचक' जी का यह मन्तव्य कि 'जब भी ठाठ सिलाने की आवश्यकता नहीं है। रुचि बदल रही है। धार्मिक खेलों की प्रथा चल रही है। ऐसे समय हमको किसी श्रेष्ठ नाटक खेलने का विचार करना चाहिए। मनोरंजन के साथ ही अपने देश और समाज का भी कुछ उपकार करना चाहिए' उस समय की बदलती मनोवृत्ति का परिचायक है।

१२. आलोच्य रंगमंच पर हिन्दी के पौराणिक नाटकों का समुचित रूप से बारम्ब 'बैताल' जी के 'महामारत' (१९१२) से होता है। किन्तु प्रथा का सुत्रपात विकटोरिया नाटकमण्डली के नाटककार स्वर्गीय विनायक प्रसाद 'तालिका' की कृतियों से हो चुका था। बापके सत्य हरिश्चन्द्र (१८८४), 'रामायण', 'कनकतारा', 'मर्तुहरि', 'महाराजा गोपीचन्द्र', 'नल दम्पत्ती', 'रामलीला' एवं 'शकुन्तला' नाटक उस दिशा में सरास्वीय प्रवास हैं। इससे कि पूर्व नशाज्ञान जी लान साहेब 'आराम' अपने 'गोपीचन्द्र', 'शकुन्तला' और 'पद्मावत' ये पौराणिक गीतिनाट्य (Opera) रंगमंच पर ला चुके थे, किन्तु उन्हें हिन्दी की अज्ञात उर्द्व की, उर्द्व भावों की

प्रधानता है। 'तालिब' के नाटकों की भाषा भी यद्यपि 'हिन्दी उर्दू मिश्रित' है किन्तु धार्मिक भावनाओं के प्रभुत्व व रंगमंच की विपरीत और विकट परिस्थितियों में हिन्दी को सर्वप्रथम उचित स्थान देने के कारण प्रारम्भिक रचनाओं के रूप में उनका महत्त्व सान साहब के नाटकों की अपेक्षा अधिक है, इस सत्य को अस्वीकार नहीं किया जा सकता। स्पष्ट है कि संसार की समस्त भाषाओं के समान व्यावसायिक रंगमंच पर भी हिन्दी नाटकों का आरम्भ उसकी पौराणिक नाट्य-कृतियों से ही हुआ।

१३. प्रथा का आरम्भ होने के साथ ही साथ उसका विकास भी बड़ी तीव्रता से हुआ। लगभग सभी नाट्यकारों ने इस क्षेत्र में प्रयास किए। विनायक प्रसाद के अतिरिक्त नारायण प्रसाद 'केताब' के 'महाभारत' (२६ जनवरी १९१३) 'पत्नी प्रताप' अर्थात् ^{सती} अतुल्य 'कृष्ण सुदामा', 'गणेश जन्म', 'सीता वनवास', 'क्यादाचक' जी के 'बीर बलिबन्धु' (१९१८), 'मक्त प्रह्लाद' (१९२५), 'ऊषा अनिरुद्ध' (१९२५), 'श्री कृष्णावतार' (१९२६), 'रुक्मिणी मंगल' (१९२८), 'श्रवण कुमार' (१९३२), 'ईश्वरभक्ति' (१९३५), 'ड्रॉपदी स्वयम्बर' १९३५, 'Gita कृष्ण', 'सती पार्वती' (१९३६), 'महर्षि वाल्मीकि' (१९५१ डिसें०), 'शकुन्तला', बागा - ८४ 'काश्मीरी' के मक्त सुरदास उर्फ विश्व मंगल 'भारत रमणी' 'सुखे सीता वनवास', 'मीरथ गंगा' हरिकृष्ण जीहर के 'सावित्री सत्यवान' चन्द्रहास, 'सती लीला', 'ऊषा हरण' श्रीकृष्ण 'हसरत' के 'गंगावतरण' (१९२९), 'मक्त ध्रुव', 'रामायण', 'सावित्री सत्यवान' (१९२३ फेब० सं०) 'महात्मा कबीर', 'किलनचन्द्र पैवा' के 'देव संग्राम' (१९२२ या कर्माकर्ष छद्म, 'गंगावतरण' 'सीता वनवास', 'महात्मा विद्वर', 'महात्मा कबीर' तथा तुलसीदास के 'सुंदर', 'सुंदरी' के 'विद्वन्मंगल' अर्थात् मक्त सुरदास 'मातृभक्ति', 'जनक नन्दिनी (छत्र कुश)' 'नल दमयन्ती' 'वामनाचार्य के 'सावित्री' नाटकों ने पर्याप्त प्रसिद्धि प्राप्त की। पौराणिक नाटकों की एक बाढ़-सी आ गई। डा० गोपीनाथ तिवारी ने अपने बालीव्य शोध प्रबन्ध में पौराणिक नाटकों की अवोचित वर्गी में विभाजित किया है --

१- कृष्ण चारा के नाटक

२- रामचारा के नाटक

३- महाभारत चारा के नाटक

१- राजेश्वर कल्याणचक -- पैरा नाटक काठ., प्र० सं० १९५७, पृ० २१

२- अब सभी नाटकों की व्यावस्तु का परिचय द्वितीय अध्याय में दिया जा चुका है।

४- पतिव्रता स्त्री सम्बन्धी नाटक

५- भक्ति धारा के नाटक

६- संत धारा के नाटक

७- अन्य नाटक

१४. रंगमंचीय पौराणिक नाटक इन सभी वर्गों का प्रतिनिधित्व करते हैं । राधेश्याम कथावाचक के 'श्रीकृष्णवतार', 'द्रौपदी स्वयम्बर', 'रुक्मिणी मंगल', 'ऊषा अनिरुद्ध', आनन्द प्रसाद कपूर का 'कृष्ण लीला', वशिष्ठ का 'वत्स्याचार का अन्त', प्रसुलाल का 'द्रौपदी वस्त्र हरण', जमनाप्रसाद मेहरा का 'कृष्ण सुदामा', नारायण प्रसाद 'केताब' का 'कृष्ण सुदामा', पण्डित बलदेवप्रसाद मिश्र का 'प्रभास मिलन', बागु साहब का 'ऊषा अनिरुद्ध' कृष्ण धारा के, श्रीकृष्ण 'हस्तर' का 'रामायण', 'गंगावतरण', क्षारिका प्रसाद माटिया का 'श्री रामलीला रामायण', बन्दीदीन दीदित का 'सीता स्वयम्बर' और 'सीताहरण' बागु साहब का 'सीता वनवास', 'मीथ प्रविज्ञा', 'कुलसीदास 'शैवा' का 'अकनंदिनी' राधेश्याम जी का 'महर्षि वाल्मीकि' विश्व का 'मीथ प्रविज्ञा' विश्वम्भरनाथ शर्मा कौशिक का 'मीथ' रामचरण आत्मानन्द का 'गणेश जन्म' रामधारा के— नारायण-प्रसाद का 'महामारत', माधव शुक्ल का महामारत (पूर्वार्द्ध), 'कथावाचक' का 'वीर अभिमन्यु' शालिग्राम वैश्य का 'अभिमन्यु वध या वीर कलंक', आनन्दप्रसाद कपूर का 'परीक्षित' 'वजातवास' बलदेव प्रसाद खरे का 'सम्राट परीक्षित' किशनचन्द पैवा का 'धर्माधर्म युद्ध' अथवा 'देवसंग्राम', हरिदास माणिक का 'पाण्डव प्रताप अथवा सम्राट द्रुपिष्ठिर', श्री नन्दकिशोर ठाल का 'महात्मा विदुर' महामारत धारा के, बागु साहब का 'भारत रमणी वा अग्नि कन्या', मेहरा का 'देवयानी', 'सती चिन्ता' दास और बारगु का 'हिन्दू लला', श्रीकृष्ण 'हस्तर' का 'सावित्री सत्यवान', 'केताब' जी का 'पत्नी प्रताप', मुंशी बायक साहब का 'सती अज्ञेया' वा पत्नी प्रताप, रघुनन्दनप्रसाद शुक्ल का 'सती अज्ञेया', इनाप्रसाद गुप्त का 'सती छोका' 'नल दमयन्ती' श्यामचरण जीहरी का 'सती सुकन्या', रामचरण आत्मानन्द का 'सती लीला' गंगाप्रसाद बरीठा का 'सावित्री सत्यवान' श्रीरुद्र चन्द्र का 'पत्नी-व्रत' व ऋतु ध्वज मवाल्दा 'पातिव्रत्य कर्म के महात्म्य को लेकर लिखे गए नारी आदर्श सम्बन्धी नाटक, 'वालिब' का 'सत्य हरिश्चन्द्र', बलदेव प्रसाद खरे का 'राजा शिवि', 'सत्याग्रही

प्रह्लाद', जमनाप्रसाद मेहरा का 'मोरध्वज', 'विपद कसौटी', 'विश्वामित्र', 'मक्त चन्द्रहास', दुर्गाप्रसाद गुप्त का 'विश्वामित्र', 'मक्त प्रह्लाद', कृष्ण कुमार मुखोपाध्याय का 'प्रह्लाद', जानन्द प्रसाद कपूर का 'ध्रुव लीला', श्रीकृष्ण 'हसरत' का 'मक्त ध्रुव', 'कथावाचक' जी का 'ईश्वर भक्ति' बलदेव प्रसाद खरे का 'सत्यनारायण' दास और फख्र का 'मक्त मोरध्वज', हरिश्चंकर प्रसाद उपाध्याय का 'ध्रुव कुमार', तुलसीदास 'शैवा' का 'मातृ भक्ति', आरजू साहब का 'अजामिल उद्धार', कुंजीलाल जैन का 'धर्मजय', पण्डित बाबूदेव पाण्डेय का 'श्री काशी विश्वनाथ', 'ईश्वर भक्ति' तथा मातृ-पितृ भक्ति की श्रेष्ठता प्रतिपादित करने वाले भक्तिधारा के नाटक हैं। संस्कृत काव्य-रचनाओं के आधार पर गोपाल दामोदर तामरकर का 'राजा दिलीप' तथा हाफिज मोहम्मद अब्दुल्ला का 'शकुन्तला' तथा स्वांग व लोहाजी के प्रभाव से श्री लाली का 'गोपीचन्द', कृष्ण बलदेव वर्मा का 'मृतहरि राज्य त्याग' व रामस्वस्थ जी का 'ध्रुव भक्त' नाटक लिखे गए।

१५. ये सभी पौराणिक नाटक हैं जिनके इतिवृत्त प्रख्यात हैं अर्थात् रामायण, महाभारत तथा अन्य पुस्तकों से लिए गए हैं। किन्तु इसके विपरीत कुछ ऐसे नाटकों की भी पौराणिक नाटकों की संज्ञा दी गई है, जिनका सम्बन्ध पुराणों से कुछ नहीं है। जिनके चरित नायक इतिहास के मानव पात्र हैं और पौराणिक काल की सीमाओं तथा मर्यादाओं से दूर हैं। जानन्द प्रसाद कपूर, तुलसीदास 'शैवा' मुखी अहाक साहब और पण्डित श्री लाल उपाध्याय का 'विश्वमंगल' अर्थात् 'मक्त सुरदास', रामचरण आत्मा नन्द, दुर्गाप्रसाद गुप्त व बदरीनाथ मट्ट का 'मक्त तुलसीदास', बलदेवप्रसाद मिश्र, दुर्गाप्रसाद गुप्त का 'मीराबाई' मिश्र जी का 'शंकर दिग्विजय', 'हसरत' का महात्मा कबीर, कपूर तथा विश्वम्भर सहाय 'व्याकुल' के 'बलदेव' वार्षिक नाटक हैं, जिनके चरित नायकों के सम्बन्ध में पुराणों से कोई संबंध नहीं मिलता। ये अपने युग के महापुरुष थे। पौराणिकता से तात्पर्य है जहां कलौकिकता दिखाई दे। लेकिन इतिहास में मानवी प्रकृति की सीमाएं हैं। वहां सब कुछ सम्भाव्य नहीं है। वृत्ति उपर्युक्त चरित नायकों के जीवन व कृत्यों में कलौकिकता व विषय का प्राधान्य था, वे वार्षिक महापुरुष थे तथा दंत कथाओं के रूप में बलि वास्तुचिह्न (Superhuman) चित्रित किए गए हैं, जिनके लिए

असम्भव नाम की कोई चीज न थी- इसीलिए वे पौराणिक महापुरुष मान लिए गए ।
इससे सम्बन्धित नाटक पौराणिक नाटक कहलाए ।

१६. प्रश्न उठता है क्या के ग्रहण का । रंगमंचीय पौराणिक नाटककारों ने अपने इतिवृत्त का चयन पुराणों से किया यह सत्य है । किन्तु वह ग्रहण सीधा नहीं था । संस्कृत के नाटकों, काव्यों तथा दंत कथाओं व सुनी-सुनाई की बातों पर ही अधिकांशतः ये नाटककार अपने नाटकों का भवन-निर्माण करते थे । पुराणों का अध्ययन करके उनके प्रत्यक्ष रूप में अपने कथा-सूत्रों को समेटने की शक्ति सामर्थ्य और धैर्य का उनमें अपेक्षा न थी । 'कथावाचक' जो बुद्धि धार्मिक मनोवृत्ति के व रामायण के प्रणेता हैं थे, वर्णग्रन्थों में उनका अध्ययन था । अतः उन्होंने अवश्य इस दृष्टि से प्रयास किया । बागा टाटा व 'कैलाश' ने भी अपनी अध्ययनात्मक अभिरुचि के कारण किंचित् प्रयत्न किए । अन्यथा पैदाशों की मांग पर कम्पनी-मालिकों के दबाव से अपने नाटकों को किसी प्रकार पौराणिक रूप देना ही नाटककारों का उद्देश्य था, वही ही उससे पौराणिक सत्य व मर्यादा का गला घुटता ही व देशकाल सम्बन्धी दोषों को बढ़ता मिलती ही ।

१७. नाटक-कवि अपनी पौराणिक कथावस्तु में कत्र-तत्र कल्पना का रंग भी दिखाते रहे हैं । डा. अनादय ने इस परिवर्तन के मूल में निम्न कारण बताए हैं--

- १- कथा के सरस, नाटकीय तथा अपने इच्छित वादर्थ का प्रतिपादन करने योग्य बनाना ।
- २- किसी सामाजिक कथमा राजनैतिक प्रश्न को परोक्ष रूप में जनता के सम्मुख रखना ।
- ३- पात्र-विशेष को निर्दोष या सकारण विवशतः दोषी होना सिद्ध करना ।
- ४- कथानक को मनोवैज्ञानिक, बुद्धि संगत और तर्क सम्मत रूप देना ।

१८. जहाँ तक रंगमंचीय नाटकों की स्थिति है, अन्तिम दोनों कारणों का प्रश्न ही नहीं उठता, क्योंकि नाटककार इस कला के प्रति इतने गम्भीर और सज्ज नहीं थे । प्रभावतः किसी सामाजिक या राजनैतिक प्रश्न के लिए ही परिवर्तन किए गए हैं । पौराणिक इतिवृत्तों का चयन ही उन्होंने सामाजिक चेतना के फलस्वरूप किया है । जैसा कि इस विषय के प्रारम्भिक विवेचन में कहा जा चुका है

१- डा० देवर्षि सनादय- हिन्दी के पौराणिक नाटक, प्रबन्ध०, सम्पाद २०१७, पृ० २८६

कि इन नाटकों का उद्देश्य जनता को कुछ शिक्षा देना होता था। राधेश्याम 'कथावाचक' जी के 'ऊषा वनिरुद्ध' नाटक की भूमिका में यह कथन कि 'पाठकों को इस नाटक में प्रेम मिलेगा, धर्म मिलेगा और कहीं-कहीं शिक्षा मिलेगी' उस समय के नाटककारों की इसी अभिरुचि का प्रतीक है। अतः डा० सोमनाथ की आलोचना नाटकों में के सम्बन्ध में यह समीक्षा कि 'पौराणिक विषयों को अधिक अपनाया है। देश-प्रेम वाली भावनाओं और विचारधारा का संक्षिप्त उपयोग इन नाटकों में मिलता है' उचित प्रतीत^१ है। डा० सनादय ने भी उसे स्वीकार किया है। वस्तुतः समय-असमय की चिन्ता किए बिना हो ये नाटककार अनेक सामयिक विषयों पर उपदेश दे डालते थे जिससे तदनुगुण वातावरण के अनुरूप अंक में देश काल सम्बन्धी अनेक दोष जा गए हैं। कथा तथा चरित्रों का स्वरूप विदूष्य हो गया है। 'कथावाचक' जी के 'प्रह्लाद' नाटक में ईश्वर भक्ति की शिक्षा के साथ ही प्रह्लाद, प्रमोद व बालकृष्णों के चरित्रों द्वारा महात्मा गांधी के सत्याग्रह और अहिंसा, ब्राह्मण-पत्नियों के रूप में नारी की जागरणशीलता और स्त्री शिक्षा तथा श्यामलता के चरित्र द्वारा आधुनिक साम्यवाद के अनेक शिक्षाप्रद दृश्य उपस्थित किए गए हैं। रानी होकर भी श्यामलता पति द्वारा बन्दिनी देवनारियों तथा अपनी दासी सखियों के प्रति समानता का व्यवहार करती है^३। श्रीकृष्ण 'हसरत' अपने 'महात्मा कबीर' में हिन्दू मुस्लिम शक्ता की शिक्षा देते हैं।

१६. कथा के सरस कान में पौराणिक आदर्शों की काफी झिझकेंदर हुई है। सरसता से तात्पर्य भारतीय नाट्यशास्त्र द्वारा वर्णित नाटक की रससिद्धता से नहीं था, बरन् वही नाटक सरस समझें गए जिनमें शृंगार का प्रयोग है और बरलील प्रदर्शन था। ऐसे नाटकों से मिलने वाली बाह बाही के प्रलोभन से मोह्य, प्रह्लाद, विश्वामित्र तथा मीररथ जैसे तपस्वियों को सामान्य प्रेमियों के बराबर पर पड़वा दिया। उसी और सरस्वती जैसी पत्नियां इन्हें को लेकर वादाविवाद करने लगीं-

'तुम के किछ लेना तुम्हें जाता नहीं।

एक बोधा की केना तुम्हें जाता नहीं।

१-डा० सोमनाथ दृष्ट -- 'हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास', तु० सं० १६५१, पृ० १७०

२-डा० कैवर्षि सनादय -- 'हिन्दी के पौराणिक नाटक', प्र० सं० सं० २०१७, पृ० २४८।

३- राधेश्याम कथावाचक -- 'महात्मा प्रह्लाद' अंक १, दृश्य २, पृ० ४३

२०. वस्तुतः आलोच्य पौराणिक नाटकों में आदर्श के ही दर्शन अधिक हुए हैं। यथार्थता दीखी है तो बहुत ही निम्न स्तर में, इसके लिए जनता का वह बर्ण उतरवायी है, जिसपर रोमांचक नाटकों के अश्लील 'अस्वच्छ', वाचना-जनित और बाजार के प्रेम की दुमारी अब तक चढ़ी हुई थी। वे रंगमंच पर अपने पौराणिक पात्रों को बैसकर ही प्रसन्न हो जाते थे। ऐसे नाटककारों को मनमाना करने का अच्छा अवसर मिला। वे कथावस्तु की योजना इस प्रकार करने लगे जिससे दोनों ही वर्ग सन्तुष्ट हो सकें और इसी कैबल संगठन ने उनकी पौराणिक वस्तु को कलंकित कर दिया।

२१. इस अक्षामंजस्य तथा अपद्रता पर रामचन्द्र शुक्ल ने जो समीक्षा दी है, वह इस प्रकार है -- उर्दू से कोरी अधिकांश जनता केवल सीन-खीनरी का तमाशा देखने तथा घटना-चक्र के उतार-चढ़ाव से कुछ कुतूहल तथा मनोरंजन प्राप्त करने के लिए ही पारसी थियेटरों में जाया करती थीं। न तो उसे कथोपकथन की विचित्रता और पट्टा का आनन्द जाता था न वह किसी गम्भीर भाव में निमग्न होती थी। प्राचीन हिन्दू कथाओं को लेकर जो दो-चार नाटक लहे जाते थे, उनसे तो और भी विरक्ति होती है। जिस समय बुड़ीदार पायजामा, कौट और ताज पहने हुए राजा हरिश्चन्द्र और पम्प शू पहने उनकी रानी अम्बी गुयासल्लुगात झुत्तम करके 'हर इन्सा' पर खास-ओ-बाम गाते हुए निकलते थे, उस समय भारतीयता माइ में फुंक्ती दिताई देती थी।

२२. शुक्ल जी की इस समीक्षा से निम्न तथ्यों की और सकेत मिलता है --

- १- जनता की अज्ञानता।
- २- भारतीय सभ्यता और संस्कृति से कम्पनी-मालिकों का अपरिचय।
- ३- पौराणिक पर्यादा की अवहेलना।

शुक्ल जी द्वारा दी गई यह समीक्षा पूर्णतः अस्त्य नहीं है, किन्तु ये निष्कर्ष प्रारम्भिक पौराणिक रत्नावली पर आधारित प्रतीत होते हैं। इस सम्बन्ध में यह ध्यान रखना आवश्यक है कि हिन्दी से पूर्व उक्त रंगमंच पर उर्दू के पौराणिक नाटकों का अभिप्रेत होता था। कम्पनी के सर्व सहाकारी पारसी लोग थे जो अपने निशुद्ध मुसलमान-लैसकों से वापस पूर्वक उक्त नाटकों का निर्माण कराते थे। दोनों ही

१- विश्वम्भरदास 'आहुत' के 'हुददेब' नाटक की प्रमिता।

दोनों ही जातियाँ भारतीय सभ्यता और संस्कृति के लिए विदेशी थीं । उन्हें इस संस्कृति का समुचित ज्ञान न था तथा प्रस्तुतिकरण के लिए न ही उसके अध्ययन की आवश्यकता समझी गई । छपर-छुपर से ख्यात इतिवृत्त को मुस्लिम दरबारी संस्कृति में ढाल कर तड़क-भड़कदार सीन-सीनरियों के साथ प्रस्तुत कर देना , जتنا ही उनका लक्ष्य था । जहाँ तक तीसरे तथ्य का सम्बन्ध है, हिन्दी नाटकों में भी यह स्थिति मिलती है और उसी उपर्युक्त प्रभाव के कारण । लाल साहब 'बाराह' तथा 'ताल्लिब' की रचनाओं में इसकी प्रतिच्छाया सुगमता से ढूँढ़ी जा सकती है, किन्तु इन रचनाओं तथा श्रीकृष्ण 'हसरत' के समस्त पौराणिक नाटकों को छोड़कर यह स्थिति अन्य नाटकों में उपलब्ध नहीं है । नारायण प्रसाद 'केताब', राधेश्याम 'कथावाचक' व जागा इन् के पौराणिक नाटकों में वर्तमान समस्याओं के परिप्रेक्ष्य में उपदेशात्मक प्रसंगों की अवश्य उपलब्धि होती है जो उनकी सामाजिक चेतना और जागरूकता की परिचायक है अन्यथा वातावरण व पौराणिक वाद्यों की दृष्टि से वे उत्तम रचनाएँ हैं । जिन विपरीत स्थितियों में इन कृतियों का निर्माण हुआ, उसको देखते हुए इनका महत्त्व और उजागर हो उठता है , जिसको न स्वीकारना रंगमंच की दृष्टि से अपनी ही विरासत को वस्वीकृत करता है ।

२३. कथा के चयन और ग्रहण के पश्चात् तीसरा प्रश्न आता है, उसके उपयोग और प्रस्तुतिकरण की शैली एवं विशेषताओं का । इस दृष्टि से विचार करने पर निम्न तथ्य मिलते हैं जिनकी ओर अधिकांश हिन्दी-बालौचकों ने संकेत किया है ।

२४ . बालौच्य-नाटकों में उपदेश वथवा शिक्षात्मक दृश्यों की प्रधानता थी, जिसको और अधिक प्रभावपूर्ण बनाने के लिए रंगमंच के सभी नाट्यकारों ने मूल कथा के साथ उपकथाओं की योजना की है । नियोजना का प्रधान कारण समता और विषमता के द्वारा मूल कथा के मावों को और अधिक उदीप्त करना था । नारायण प्रसाद 'केताब' के 'सती कुसुमा व पत्नी प्रताप' में कुसुमा के पातिव्रत्य कर्म की समता में रेखा की तथा विषमता में एक व्यभिचारिणी स्त्री की उपकथा है । यदि रेखा अपने पातिव्रत्य कर्म के प्रभाव से सूर्य का उदय रोक देती है तो दूसरी उसी के

अभाव में जैक कष्ट उठाती है। इस समता और विषमता से अनुसूया का चरित्र और भी उज्ज्वल तथा प्रभावशाली हो जाता है। गोपाल दामोदर 'तामस्कर' के राजा दिलीप नाटक में मूल कथा के समानान्तर पर सुताशन और रत्ना और विषमता के लिए सुताशन और कुदवा की उपकथाएँ हैं। डा० सनादय के अनुसार इस शैली से ३६२५ जहाँ उत्प्रेक्षा मिली है, वहाँ घटना में प्रसंगों और दृश्यों की बहुलता से मुख्य कथा पर ध्यान के स्कांकरण में व्यथवान भी पड़ता है। शायद डाक्टर साहब मूल गर कि उन नाटकों की रचना कथा-सौन्दर्य की अपेक्षा उद्देश्य शिक्षण के प्रतिपादन में हुई है। प्रत्येक नाटककार किसी उद्देश्य को लेकर बग़र हुआ है अतः उसकी ओर ध्यान को वाकर्षित करना उसका मुख्य प्रतिपाद रहा है। यह तो सभी आलोचकों ने स्वीकार किया है कि उपकथाओं की योजना ने मूल के उद्देश्य को प्रभावपूर्ण ही बनाया है। डा० वैदपाल तन्ना ने इसके अतिरिक्त दो अन्य तर्क दिए हैं-- (१) मूल कथा में मौलिकता और प्रतिभा का परिचय देने के विशेष अवकाश तथा इस सम्बन्ध में नाटककारों की योग्यता का अभाव तथा (२) जनता के उस वर्ग की मांग, जिसका मनोरंजन लौकिक कथानकों से अधिक होता था। यह भी सत्य हो सकता है, लेकिन मुख्यता उद्देश्य की प्रधानता और उसकी विशिष्टता ही है।

२५. दूसरी विशेषता अप्राकृतिक (Supernatural) तत्त्व की प्रधानता है। नाटककारों ने जैक विस्मयकारी और अलौकिक दृश्यों की योजना की है। वस्तुतः पारसी नाटक कम्पनियों की लोकप्रियता का मूल कारण ही यह है। नाटक के संगठन की अपेक्षा कम्पनी-मालिकों ने तड़क-मड़कदार चटकीले दृश्यों के निर्माण में अधिक ध्यान दिया। प्रत्येक कम्पनी का अपना सीन पेंटर होता था। एक-एक दृश्य के निर्माण में लाखों रुपए व्यय किए जाते थे। जिस नाटक में जितने अधिक इस प्रकार के सैट होते उतना ही अधिक वह लोकप्रिय होता^१। फलतः नाटककार अमूर्तकालिक दृश्यों की सौज में अधिक रहने लगे। पुराण से तात्पर्य अलौकिकता से है अतः नाटककारों की इन स्थातुतियों में ऐसे दृश्यों की योजना के जैक अवसर मिले और उन्होंने उसका पूर्ण लाभ उठाया। पौराणिक नाटकों के अधिक निर्माण के पीछे यह तथ्य भी उत्तरदायी है।

१- डा० वैदपाल सनादय--'हिन्दी के पौराणिक नाटक', पृ० २६६, प्र० सं०, सं० २०१७

२- उनके पृष्ठों पर देखें।

२६. डा० बैवर्षि सनाढ्य ने सामूहिक रूप से पौराणिक नाटकों की समीक्षा इस प्रकार की है --- 'चमत्कारपूर्ण दृश्य, उत्तेजक कथोपकथन, जारम्भ में कौरव गान, नट-नटी, सूत्रधार आदि का खेल जाने वाले नाटक के विषय में स्पष्टीकरण विरोध और समता प्रकट करने के लिए उपकरणों की योजना, स्वतन्त्र कथा किसी प्रकार से सम्बद्ध हास्य कथा की कल्पना इन रंगमंचीय पौराणिक नाटकों की विशेषताएं हैं।..... रंगमंच के तथ्यों को समझने के कारण हमें से ज़ेक नाटक जन मन की अपनी वस्तु बने। ऐसे नाटकों में निश्चय ही जागा ह्व, 'बैताब' और राधेश्याम 'कथावाचक' के नाटकों को गिना जायगा। इनका समी कुछ उतना निम्न नहीं है जितना समझा जाता है^१। यह सत्य है। इसके लिए पूर्वग्रह रहित निष्पत्ति तथा तत्सुगीन परिस्थितियों को ध्यान में रखते हुए तटस्थ समीक्षा की आवश्यकता है।

सामाजिक नाटक

२७. प्रबन्ध के प्रारम्भिक पृष्ठों में कहा जा चुका है कि धर्म, समाज, राजनीति, शिक्षा और संस्कृति की दृष्टि से यह संक्रान्ति युग था। अंग्रेजों के सम्पर्क उनके वैज्ञानिक तथा बुद्धिवादी दृष्टिकोण तथा पश्चिमी शिक्षा और कर्म्यता ने नए विचार और नई चेतना को जन्म दिया। स्वतन्त्रता तथा स्वायत्तता के महत्व को समझने के साथ ही हम हिन्दू समाज में प्रचलित अन्धविश्वासों, फूठी परम्पराओं और मान्यताओं से मुक्त होने की चेष्टा करने लगे। ब्रह्म समाज, प्रार्थना समाज, आर्य समाज, रामकृष्ण मिशन, धियोसौकिच्छ सौसायटी द्वारा प्रेरित पुनरुत्थान कार्यों ने

(विगत पृष्ठ की टिप्पणी संख्या २ का विवरण)

२-(A) 'Grown dresses and colourful curtains were given more importance in the Parsi Theater than the plot, dialogue and acting..... The highest success in the presentation of plays was considered in the arrangement of wonder striking scenes.'

Dr. G. B. Gupta - Indian Theater, Page - 169.

(B) 'Sceneries of Parsi Theater were very gorgeous.'

~~डा० बैवर्षि सनाढ्य ने सामूहिक रूप से पौराणिक नाटकों की समीक्षा इस प्रकार की है ---~~

डा० बैवर्षि सनाढ्य - हिन्दी के पौराणिक नाटक, पृ० २०१३, पृ० २४४-४५

इस प्रवृत्ति को उत्तेजना दी। फलतः बाल विवाह, जाति भेद, सती प्रथा का सण्डन तथा जातीय ऐक्य, स्त्री शिक्षा, विधवा विवाह, गौरवा, अछूतों-द्वार, दरिद्र-सेवा, ^{मानव} मसब एकता आदि के प्रसार की अनेक चेष्टाएं की गयीं। इस संस्कृतिक नवजागरण तथा समाज-सुधार की भावना का नाटककारों पर भी पर्याप्त प्रभाव पड़ा। वे अपने नाटकों में समाज की रुढ़ियों और परम्पराओं का ^{अंध} संकलन, विवेचन, गुण-दोषों का निदर्शन तथा उनका समाधान प्रस्तुत करने लगे।

२८. आलोच्य कम्पनियों के रंगमंच पर सदैव पौराणिक नाटकों की ही प्रधानता रही। किन्तु इन सांस्कृतिक आन्दोलनों के फलस्वरूप समाज में एक ऐसा वर्ग तैयार हो रहा था, जिसकी मनस्तुष्टि उपर्युक्त नाटकों से नहीं हुई। वह रंगमंच पर अपने समाज का साकार चित्र देखना चाहता था। उसे वे नाटक पसन्द थे, जिसमें समाज की बुराइयों का चित्रण और उसके प्रज्ञालन का प्रयास हो। जो जनता में समाज-हित की भावना भर सके। उसके अनुसार अपने उच्चतम रूप में नाटक केवल मनोरंजन की वस्तु नहीं है..... उच्च नाटक का प्रादुर्भाव केवल उसी समय होता है जब नाटक मनोरंजन के साथ-साथ किसी विचार-विशेष अर्थात् सामाजिक, धार्मिक अथवा राष्ट्रीय सिद्धान्त का प्रदर्शन करता है।^१ इस वर्ग के मत निकोल की नाटक सम्बन्धी उक्त धारणाओं के समानुक्त थे।

२९. यह शिक्षित संस्कृत वर्ग संस्था में उत्पन्न संस्थक था। अतः कम्पनी-क मालिकों ने इस ओर अधिक ध्यान नहीं दिया। लेकिन कथं छाम की दृष्टि से वे पूर्ण अवहेलना भी नहीं कर सके। इसके अतिरिक्त वे नाटककार जो कम्पनी के बन्धनों से मुक्त होकर भी उसी के प्रभाव में अपनी स्वतन्त्र रचनाओं का निर्माण कर रहे थे। उपर्युक्त सांस्कृतिक आन्दोलनों के प्रभाव में अपनी सामाजिक चेतना को फलस्वरूप उन्होंने ऐसे ही नाटकों की रचना की जो युग की मांग थे। क्योंकि प्रत्येक युगवेत्ता कलाकार अपनी वस्तु के अर्थ में अवश्यमै युग को प्रभावित होता है। नाट्य क्षेत्र में बदलती उस मात्राभिरूपि की कुछ फलक देना यहां असंगत न होगा।

“जब मीठा िठिलाने की आवश्यकता नहीं है.... मनोरंजन के साथ ही साथ अपने देश और अपने समाज का भी कुछ उपकार करना चाहिए।”

‘गन्दे नाटक दिखाकर हमने समाज का कितना अपकार किया है
..... इसलिए हमको प्रायश्चित्त करना चाहिए और गन्दे नाटकों के स्थान
में सामाजिक तथा ऐतिहासिक नाटक अभिनीत करने चाहिए’।^१

‘हमारा कर्तव्य है कि इस समय जो जो भ्रष्ट और दुःसहायक कर्म व्यभिचर
व्यभिचार और कुशिक्षा के कारण प्रतिदिन बढ़ते जा रहे हैं, वह सामाजिक नाटकों
द्वारा दूर किए जायें’।^२

३०. इस रुचि-परिवर्तन के उपरान्त भी सामाजिक नाटकों के
निर्माण में बहुत कम प्रयास हुए। जनता का एक बड़ा वर्ग इसके प्रति उदासीन था, जो
क्योंकि तड़क-भड़कदार चटकीले दृश्यों का इनमें अभाव था, मनोरंजन की औद्योगिक^३ समाज
का यथार्थ अंगन था, जिसमें उसकी कोई रुचि न थी। वार्षिक मनोभावों की
परितुष्टि करने वाले दृश्यों की योजना भी नहीं की गई थी। गोपाल बामोदर
‘तान्स्कर’ ने इस सम्बन्ध में ‘राजा दिलीप’ नाटक की भूमिका में ठीक ही लिखा है—
‘लोक रुचि के परिशीलन से जान पड़ता है कि लोग पौराणिक अथवा ऐतिहासिक
कथाओं को मानवी मन का सच्चा चित्र समझते हैं। काल्पनिक कथा को वे मन का
भी काल्पनिक चित्र समझते हैं’।^४ सम्भवतः इसीलिए सामाजिक विषयों से सम्बन्धित
नाटक लोकप्रिय न हो सके।

३१. डा० श्रीकृष्णलाल ने अपने आलोचनात्मक ग्रन्थ में रंगमंचीय
सामाजिक नाटकों का बारम्ब उन प्रहसनों से कर माना है जो पौराणिक कृतियों
में स्वतन्त्र रूप से रहे जाते थे व जिसकी परम्परा का बारम्ब आगा हर्षकास्त्रीरी ने
किया।^५ लगता है, डाक्टर साहब ने आलोच्य रंगमंचीय नाटकों की पूरी परम्परा के
अध्ययन की आवश्यकता ही नहीं समझी अन्यथा उनका निष्कर्ष इतना एकांगी न
होता। सामाजिक नाटकों की परम्परा का पुनरावृत्ति ०२०१२२ नवरोजी ०१०२१जी

१- चन्द्रनारायण सखेना--‘कर्मवीर चण्ड’, मंगलाचरण, पृ० ५

२- मैहरा --‘बाप परिणाम’ बंक १, दृश्य ३, पृ० २८

३- नाटक की पुस्तकना, पृ० १

४- डा० अबुल कलीम नानी--‘उई थियेटर’, भाग १, पृ० १०, १६६२-३, पृ० २६६-३००

के गुजराती नाटक 'दुःखिारी की वधु' से ही जुका था जो जोरास्थियन थियेट्रिकल कम्पनी के रंगमंच पर खिला। ऐडु कोलैजर ने फारामकी जप्पुसे कहा है कि वे गुजराती और उर्दू में सामाजिक नाटकों का अभिनय करें किन्तु परम्परा न थी तब: अप्पु जी तैयार न हुए किन्तु प्रस्तुत नाटक की सफलता ने उन्हें प्रेरित किया और उन्होंने काबराजी का ही 'मौलीजान' अभिनीत किया। नाटक में सुदस्तोरी के दुष्परिणाम दर्शाये गए हैं। गलतफहमी के दुष्परिणामों पर रत्नशाह सेठ तथा विनायक प्रसाद 'तालिब' के 'परक़्वाद परवीन' तथा 'निगाहे गफ़लत' प्रस्तुत किए गए। हुसैन मियां 'जरीफ़' ने ईस्लाम तथा त्याग के महात्म्य को दर्शाने के लिए 'सुदादोस्त' तथा 'नतीजा - ए. अस्मत' नाटकों की रचना की। दो भाइयों की प्रतिद्वन्द्विता तथा ईश्वर के दुष्परिणामों पर खलीफ़ देहलवी का 'नौरंगे फलक', अधिकार हरण पर 'तालिब' का 'लैली निहार', तथा जरीफ़ के 'कसीरे बाज़म', लखनवी का 'चलता पुर्जा', बाराब लखनवी का 'मत्वाली जोगन', जसगर निज़ामी का 'फूलों की हथकड़ी', 'बैताब' का 'जटरी साँप', जायक लखनवी का 'कुदरत के इंसान' आदि नाटकों में धोलादेही के दुष्परिणाम प्रस्तुत किए गए। ये सब उर्दू की नाट्य रचनाएं हैं। स्थिरा के गुण और बुराईयों पर भी जोक नाटक लिखे गए। मादिरा आदि अन्य विषय की नाटक के रूप में स्वीकृत हुए। डाक्टर लाल ने ऊपर जिन प्रश्नों का संकेत किया है, यह सत्य है कि वे सामाजिक विषयों को लेकर क्लेशर हुए हैं। उनमें सामाजिक कुरीतियों का व्यंग्यात्मक चित्रण होता था, किन्तु ये नाटक केवल प्रहसन मात्र थे, जो कई दृश्यों में ही समाप्त हो जाते थे। वे पूरे नाटक नहीं थे। यह डाक्टर साहब ने भी स्वीकार किया है कि गम्भीर कथानकों के दृश्य विदारक दृश्यों के पश्चात् 'रिलीफ' भाव विमोचन के लिए ही इनकी योजना होती थी। जब कि उपर्युक्त नाटक उद्देश्य युक्त पूरे नाटक थे।

१२. *अथ* के मूल्या की दृष्टि से सामाजिक नाटककार के पास अपरिमित साधन हैं। समाज की प्रत्येक समस्या उसके विषय-वस्तु की सामग्री हो

सकती है। लेकिन बालोच्च-काल में जो भी सामाजिक नाटक लिखे गए, विषय-सामग्री के संक्षेप की दृष्टि से वे परिमित सीमाओं में हैं। नाटककारों की दृष्टि समस्या के विशिष्ट पहलुओं की ओर ही गई। बाल विवाह, दहेज प्रथा, अनमेल विवाह, विधवाओं की स्थिति, पुरुष की वासनात्मक प्रवृत्ति, स्त्रियों के प्रति समाज की संकुचित मनोवृत्ति तथा वैश्या समस्या-- अपने इन मुख्य प्रतिपाद्य विषयों के अतिरिक्त नाटककारों ने अस्पृश्यता, गौरदास, मद्यपान, शिक्का, धनिक वर्ग की स्वार्थ-परता और अत्याचार आदि प्रश्न की यत्र-तत्र उठार है किन्तु दृष्टि मुख्यतः स्त्री समस्या की ओर ही रही।

३३. जमना प्रसाद मेहरा का 'ज्वानी की मूल' (सं० १९८६), मुंशी जायक साहब का 'धर्मयोगी', दुर्गाप्रसाद गुप्त का 'दो घाटी तलवार' 'भारत रमणी' (सं० १९८२ दि० सं०) 'बांस का नशा' (१९२७), मुंशी मंजूर अहमद साहब का 'अमला की आह' (१९३०), रामसिंह वर्मा का 'स्वामी भक्ति' (दि० सं० सम्बत् १९८२) राधेश्याम 'कथावाचक' का 'परिवर्तन' (१९२४), शिरामदास गुप्त का 'ज्वानी की मूल' (१९३३) 'दुज का चांद' (१९३०), 'शराब की धूँट', (२००६ संवत्) 'दौलत की दुनिया' (१९३३), बागा रत्न का 'दिल की प्यास' (१९३६) 'लुक्सुरत बला' (१९३५), 'बांस का नशा' दास और गुप्त का 'दुर्ग की दुनिया' (१९३१) वैश्या समस्या पर, तथा पण्डित देवदत्त शर्मा 'बाल विवाह' (च०सं० सम्बत् १८९७) मुल्सी वचन 'हवा' का 'लज्जा नाटक' बाल विवाह के दुष्परिणामों पर, मेहरा का 'विधवाश्रम', दास का 'दौलत की दुनिया' (१९३३) विश्वम्भरनाथ शर्मा 'कौशिक' का 'हिन्दू विधवा' (दि०सं० १९५३) श्रीकृष्ण 'जौहर' का 'दुःखी भारत' विधवाओं की दुर्दशा पर पण्डित ईश्वरी प्रसाद शर्मा का 'रंगीली दुनिया' (सं० १९८१) मेहरा का 'पाप परिणाम' (१९२४) व 'कन्या विक्रय' (१९२६), 'बैलाब' का 'समाज' नाटक अनमेल विवाह पर गंगाप्रसाद बरौड़ा का 'बुनहरी संवर' वैष्णवी स्वन 'अस्वर्ण' लखनवी का 'शरीफ बटमाह' (१९६२ दि०सं०) 'बैलाब' का 'हमारी मूल' नारी के स्वतन्त्र बनाने के दुष्परिणामों पर, मुंशी अब्दुल सफी साहब बाराणसी का 'कलियुग की सती' (१९२३) मुंशी जलाल अहमद 'शरद' का 'दुस्मन हीमान', मेहरा का 'हिन्दू कन्या' (सं० १९८६) नारी के सतीत्व पर,

दास का 'हिन्दू महिला', 'मैरी आशा' (१९५०), 'आजकल' तथा एक अन्य अनाम लेखक का 'भारत रमणी' (१९२६), आनन्दप्रसाद कपूर का 'अत्याचार' (१९२६), समाज द्वारा नारियों पर किए गए अत्याचार पर, मुंशी फख्र का 'एक ध्याला' (१९२७), आरजू साहब का 'मदिरा बेबी' (१९२५), दास का 'शराब की धूँट' (२००६ वि०संवत्) 'कथावाचक' जी का 'मशरिकी हूर' (१९५५ चतुर्थ सं०) मदिरा के कुप्रभावों पर, 'शेरा' का 'हरिजनी' (सं० १९६४) आनन्दी प्रसाद श्रीवास्तव का 'वकुल' (सं० १९८५) अस्पृश्यता पर रामेश्वरी प्रसाद 'राम' का 'प्रेमयोगिनी' (सं० १९७६) बन्धुमणि का 'कदाला चक्र' (सं० १९६०) आरजू का 'हिन्दी स्त्रियाँ'; दुर्गाप्रसाद का 'भारत का दिल', हन्न का 'वकुल दामन' नारी के पातित्व पर धर्म पर लिखे गए इस युग के कुछ प्रसिद्ध सामाजिक नाटक हैं।

२४. कथा के ग्रहण के पश्चात् प्रश्न जाता है, सामग्री के उपयोग का। बालीय नाटककारों की इस दौत्र में 'कहाँ तक पैठ थीं? समस्याओं के मूल में जाने, उसके यथार्थ अंकन तथा समाधान में कहाँ तक मौलिकता दर्शायी, बिना इसके अध्ययन के इस दौत्र में नाटककारों के योगदान का मूल्यांकन नहीं किया जा सकता। यहाँ यह ध्यान रखने योग्य है कि उक्त नाटककार अपनी रचना की केवल एक समस्या को लेकर नहीं चले। एक साथ समाज के कई पहलुओं को छुआ गया है। उदाहरण के लिए बलदेव प्रसाद मिश्र का 'परोपकार' नाटक स्वदेश सेवक कैदियों के कष्ट, परोपकार का परिणाम, कुजाकृत की निस्सारता, हिन्दू मुसलमानों का मेल और अहिंसात्मक आन्दोलन की उपयोगिता आदि कनेक सम-सामयिक विषयों को लेकर चला है।

२५. वैश्वा समस्या ने इस युग के नाटककारों का ध्यान मुख्य रूप से आकर्षित किया। वैशाखियों या मंदिर कथाओं का मूल चाहें कुछ भी रहा हो, किन्तु इसके कारण जिस वैश्वावृत्ति की प्रशंसा मिली वह अत्यन्त दुर्बल है। बालीय नाटककारों के लक्ष्यमन्वी समस्या से सम्बन्धित नाटकों का मूल कथानक लगभग एक-सा है। वैश्वा के प्रति प्रेम तथा उसके फूटे प्रेम में अपनी समस्या सम्बन्धि का शोध करके दुःख उठाना, अन्त में दुत्कारे जाने तथा उसके द्वारा

ज्वहेलना किए जाने पर धर्मप्राणा पत्नी के पातिव्रत्य धर्म के बल पर संमेल कर कतिपय के लिए पाश्चात्त्य करना-- केवल इतना ही नाटककारों का प्रतिपाद नहीं रहा जैसा कि डा० श्रीकृष्ण लाल का मत है। कि ये कथा के मूल सूत्र अवश्य रहे हैं, किन्तु इसके साथ ही नाटककारों की सूक्ष्म दृष्टि ने समस्या के मूल कारणों की भी खोज की है, जिससे कि इस बुराई का उन्मूलन किया जा सके। उनके अनुसार बाल विवाह, अनमेल विवाह, विधवाओं की स्थिति, पुरुष की वासनात्मक प्रवृत्ति तथा स्त्रियों के प्रति समाज के संकुचित आदर्श समग्रता के मुख्य उत्तरदायी तथ्य हैं। 'कौशिक' जी की कमला (हिन्दू विधवा) दास और गुप्त की कंवनी (दुर्गम दुनिया) बाल विधवाएं हैं जो पुरुष के लक्षकों से अपने सतीत्व की रक्षा न कर पाने के कारण वैश्यावृत्ति अपने को बाध्य होती हैं। पण्डित केदर शर्मा का 'बाल विवाह' नाटक इसी समस्या पर आधारित है। 'शैला' जी की लज्जा की नौ वर्ष की अवस्था में विधवा हो जाती है तथा अलक्ष्मण और अज्ञानता के कारण बहनों के प्रेम-जाल में फँसकर समाज के कलंक को डोती है। इतना ही नहीं, अपमान की लज्जा और ग्लानि उसे कानून की मुजरिम बनाती है।

३६. अनमेल विवाह के दो रूप प्रस्तुत किए गए हैं--(१) युवती पत्नी का वृद्ध पति से विवाह (२) युवा पत्नी तथा बालक पति। इन दोनों ही स्थितियों के लिए उत्तरदायी हैं समाज की दहेज प्रथा तथा कन्याओं के पिता की वार्षिक दुरवस्था। लड़के के पिता जितने धनी होते हैं, दहेज की मांग भी उतनी ही बढ़ जाती है। यह प्रश्न जब इतना विषम हो गया है कि विवाह के योग्य लड़के लड़कियों का विवाह नहीं करी हो पाता। ऐसी कन्याएं या तो पिता की चिंताग्नि पर अपने जीवन की बलि बढ़ाती हैं या समाज के कुर नियमों पर अपने जीवन को

१- 'संसार एक बाजार है और पुत्रों के पिता दुकानदार है। विवाह जो शुभ संस्कार था अब वह कासा व्यापार है। कन्या के विवाह का रुपया ही उनके पिता का आधार है।'।

— लक्ष्म जीवनी—'संतान विधवा', अंक १, पृष्ठ २, पृ० १६

न्यूहावर करती है। 'कन्यावाचक' जी की शान्ता (महर्षि बात्मीकि) आगा साहब की सावित्री (धर्मी बालक) तथा मेहरा जी की लक्ष्मी ऐसी ही हतभागिनी कन्याएं हैं। पण्डित और पुरोहित भी कम उत्तरदायी नहीं जो धन के प्रलोभन में फूठी पुत्रियां मिलाकर इन अनैह विवाहों को प्रोत्साहन देते हैं। इसी से सम्बद्ध उस तथ्य की और ^{नी}नाटककारों ने व्यंग्य-प्रहार किया है, जहां कन्या के पिता वर पक्ष से प्रभूत धनराशि लेकर अपनी पुत्रियों को बेचकर आर्थिक विपन्नता से मुक्त होना चाहते हैं। 'रंगीली दुनिया' का साठ वर्षीय भुवन चौधरी तथा दीवान साहब कला कहे पिता तथा पण्डित को रुपय देकर यदि छबीली अंगी युवतियां से विवाह करते हैं तो 'कन्या-विक्रय' का रामदास लक्ष्मी का विवाह वृद्ध धनाढ्य लौटनमल से कर देता है और कुछ समयोपरान्त विधवा होने पर जय लोभ में पड़कर पुनः विवाह करना चाहता है जिससे दुःख व अस्वीकृति पर घर से निष्कासित लक्ष्मी इस पापी संसार और बन्धे समाज को शिक्षा देने के लिए अपना बलिदान बढ़ाती है और जहर ली जहर से मारने के विचार से वैश्या बनकर समाज की बांझें ह खोलती है।

३०. समस्या के दूसरे पक्ष में 'पाप-परिणाम' की सोलह वर्षीय कमला का तेहर वर्षीय भुवन से तथा 'कन्या विक्रय' की मोहिनी का धनाढ्य परिवार के बालक पुत्र से विवाह होता है। नाटककार ने समस्या के विषले पक्ष के करुणा चित्र खींचे हैं जिसके फलस्वरूप छबीली हृच्छा के आवेग में रामजीवन से प्रेम करती है और उसी अन्वेषण में वृद्ध-पति की हत्या करके केवल सम्पत्ति से ही हाथ नहीं धोती, वरन् सतीत्व की मर्यादा से नीचे गिर जाती है। युवती मोहिनी व कमला अपनी बाल-पति से अपनी मनोकामना पूर्ण न होने के कारण पितृ तथा पति-कुल की कलंक लगाती है। उपर्युक्त चित्रणों से स्पष्ट है कि अनैह विवाह के दोनों ही रूपों का प्रधान कारण बन है, जिसके कारण न केवल विभिन्न वायु वाले वरन् विपरीत अन्ध सामाजिक स्तरों में सदैव से ऐसे

१- बिक रही हैं नाइयाँ के हाथ से अब पुत्रियाँ

बह रही हैं दुःख ब्राह्मणों के हाथ से अब पुत्रियाँ ।

— बन्धु नारायण सखौना—'कर्मवीर' चण्डे, अंक १, इत्यु, पृ० ३१

सम्बन्ध होते जाये हैं^१। समस्या के अंजन में नाट्यकारों की दृष्टि अत्यधिक यथार्थवादी रही है। कन्याओं के पिता की दुर्दशा हृदय बोधक है।

३८. ऋग्वेद के समा से ही हमें विधवाओं के पुनर्विवाहों का उल्लेख मिलता है^२। महाकाव्यों में भी ऐसी अनेक उदाहरण उपलब्ध हैं, किन्तु स्मृतिग्रन्थों से विरोध बढ़ता मिलता है। मनु तथा पाराशर आदि तत्त्ववेत्ताओं ने विधवाओं के लिए त्याग तपस्यामय आदर्श जीवन बताया है। पाराशर का तो यहाँ तक मत है कि 'जो स्त्री पति के मरने के बाद सतीत्व के व्रत का पालन करती है, वह मृत्यु के बाद ब्रह्मचारी की मांति सीधी स्वर्ग लोक को जाती है'^३। परवर्ती टीकाकार हेमाद्रि, रघुनन्दन और कम्मलाकर विधवा विवाह का निषेध करते हैं। अतन काल तक भारतीय समाज के में विधवाओं की यही स्थिति चली आ रही है। उन्हें न केवल मंगल अवसरों से वरन् सुख और आराम के सभी उपकरणों से दूर रखा जाता है।

३९. विधवाओं की इस दुर्दशा पर आलोच्य नाट्यकारों ने दृष्टिपात किया किन्तु सम्यक् पर्यवेक्षण के स्थान पर समस्या को दो ही स्थ में अंकित कर सके -- (१) दुर्दशा तथा समाज के अत्याचारों से दुःख्य होकर उनका विधाधी होना (२) सतीत्व की म्थादि सण्डित होने पर वैश्वावृत्ति जनाना। इस दूसरे पक्ष पर ही नाट्यकारों की दृष्टि अधिक रही। विहासी पुरुषों की पशु प्रवृत्ति इस स्थिति के लिए उत्तरदायी ठहराई गई है। ऐसे पुरुष असहाय विधवाओं की निरीहता का लाभ उठाकर अपनी काम वासनाओं पर उनके पवित्र जीवन की बलि बढ़ाते हैं। मुंशी

१- डा० पी०एन० चौधरा-- 'सम वासपैकृत वाफ सौम्यायटी एण्ड कलवर ह्यूरिंग द मुगल पीरियड' १९५५, पृ० १२२।

२- दास-- 'समाज का शिकार', अंक १, दृश्य ३, पृ० १६।

३-(अ) 'उदीर्घं तार्यमिजीवतोल गंतुर्मेतमुपशेष एहि'

हस्तग्रामस्य दिदिषीस्त्वैदं पत्युर्जनित्वमभिसं ब्रूथ। (ऋग्वेद १८-८)

(ब) 'या पूर्वं पतिं विदुषा कथाम्बं विदन्ते पतिम्

पंचोदयं च तौ क्व वदतौ न वियोज्जा

समानतां कौ म्नाति पुनर्मैवा अपरः पतिः

यौ उ च पंचोदयं दक्षिणाज्योतिषं ददाति। (अथर्ववेद ५-२०-८)

४- मनुस्मृति ५-१६०

मंजुर साहब की अंजना, दास साहब की कामिनी, फुलकुमारा, आगा हथ की कामलता 'कथावाचक' जी के परिवर्तन की चन्दा समाज द्वारा कुच्छा गई विधवारें हैं जो दुष्ट दामोदर, गौरी, लक्ष्मीकान्त, जगल तथा बिहारी का वासनाओं का मेंट बढ़ाता है। ऐसे पुरुष अपने प्रेम के माया-जाल में फंसाकर प्रथम उनका वैधव्य छीनते हैं बाह्य में अपनी परिपूर्णता पर उन्हें लांछित करके वैश्या बनने पर बाध्य कर देते हैं। सरोजिनी के प्रति कामलता के निम्न शब्दों में आगा साहब ने ऐसी नारियों का विवशता की उनकी अभिव्यक्ति की है जो स्वयं पतित होकर उसके उत्तरदायी समाज से बदला लेने के लिए सद पुरुषों को गृहस्था में जग लगाकर अपनी प्रतिहिंसा की तृप्ति करती हैं--

'सुनो एक समय था जब मैं भी धर्म परायण थी। उच्च था, पवित्र था, कलंकित पुरुषों से कचना और पुण्य की शरण में जाना चाहती थी किन्तु तुम्हारे ही समाज के मड़ पुरुषों ने मेरे और रत्न के बीच में पाप की दीवार खड़ी करके दी और मैं प्रयत्न करके भी देवी न बन सकी। जानती हूँ क्या की ? वैश्या ?'

४०. एक बार अज्ञानता में ही रही, अपने सत्तात्व को सोकर समाज का हर द्वार उनके लिए बन्द हो गया। पश्चाताप के उपरान्त पुण्य कार्य के लिए कोई कदम उठाने पर कलंकिनी और धर्मव्यूत कहकर समाज ने उसे तिरस्कृत कर दिया। वैश्या कामलता का पुत्री कामना सद विचारों की है, किन्तु समाज द्वारा न अपनाई जाने के कारण जीवन-निर्वाह के लिए वैश्या वृत्ति अपनाने को बाध्य है -- 'आर आज मेरे पास दो सुदृढ़ी अन्न का सहारा होता तो मैं उस पाप के अंधेरे को मैं रूप का दीपक लेकर सुख की राँटी ढूँढ़ने के लिए न निकलती।' संसार की हर वैश्या इस घृणित कार्य को अपने अन्तःकरण से धिक्कारती है, परन्तु जिस तरह से उनके चारों ओर तनी हुई झकड़ी के जाले के समान जात की शोभा, जीवन-सुख की लालसा, लौकिक व्यवहार की कामना उन्हें डल, कपट और दुर्गम के जाल में फंसाये रखती है उसी तरह समाज से दुकराये जाने के बाद जीवन-निर्वाह की परवशता की उन्हें वैश्या बनाता है।

४१. उन कुछ कारणों के अतिरिक्त संगीत तथा ललित कलाओं की शिक्षा का अभाव भी बहुत कुछ अंध में उत्तरदायी है। प्रेम, संगीत तथा सुन्दरता के मुक्त वाज के झुक जब घर की स्त्री में वह पक्षीकरण नहीं पाते तभी अपना सर्वनाश करने के लिए बाहर निकलते हैं। अन्ध वैश्या प्रेम में पतियों की अवहेलना ने भी घर की सगृहस्थ

पत्नियों को इसकी प्रतिक्रिया में वेश्या बनने के लिए प्रेरित किया है --

हो रही जब वृद्धि वेश्यागामियों की इस तरह

रुक मला सकती है फिर वेश्याओं की वृद्धि किस तरह ।

झोड़ घर की नारि जो निज धर्म का भारण करें

फिर क्यों न उनका नारियां वेश्यावृत्ति धारण करें ।^१

वेश्यागामों अपने पति हीरालाल के प्रति पत्नी सरस्वती के अन्तःकरण का यह दौम उग्र मनो-व्यथा का अमिव्यक्त है जो उन्हें इस घृणित पौत्र में जाने को उत्तेजित कर रही है । शिवराम दास ने उचित ही कहा है कि 'वर्तमान हिन्दु समाज वेश्या बनाने की मशीन बन रहा है'^१।

४२. समस्या के अंजन में नाट्यमार्श की दृष्टि पूर्णतः यथार्थवादी रहा है । उन्होंने उसके हर पहलु को छुी जाँचों से देखा है । किन्तु समाज के इन पीषण रूपों का साका खींचने में ही उनके कर्तव्य की इतिश्री हो गई । समाधान की कोई चैष्टा नहीं की गई । जो समाधान दिख गए हैं, वे वादर्थ से प्रेरित हैं । समाज तथा तत्संलग्न परिस्थितियों के विचार से उनकी उपलब्धि बड़ी अस्वाभाविक सी है । 'कथावाचक' जी ने अपना चन्दा को समाज कल्याण में प्रवृत्त दिखाया है जो इस प्रकार प्रथा को जड़ से खोद देने के लिए स्त्री शिक्षा और कन्याओं के सुधार हेतु सन्यासिनी बनकर अपने जीवन की स्तु वाहति देती है । समाज की एक वेश्या को उन सेवाओं की निःसंकोच मात्र से अपना लेता है, क्योंकि हिन्दु जाति में शूद्री और गणिका की कथा वादर के साथ गाई जाती है । यही नहीं, नगीन द्वारा कंजा के ग्रहण को दिखाकर नाटककार ने वेश्याओं को अपनाने का वादर्थ भी प्रस्तुत किया है । यदि समाज के समस्त पुरुष नैक चरित्र हों तथा इस साहसपूर्ण कदम को उठा सकें तो उन निःसहाय बकलाओं के सारे कष्ट स्वयंसे दूर हो जाएँ । किन्तु इन दोनों की अपेक्षा वह समाधान अधिक उचित प्रतीत होता है जहाँ नाटककार ने समाज की संकीर्णताओं को ध्यान में रखकर वेश्याओं की नृत्य-गान के उस पैरे के प्रति सदाचारिणी होने का वादर्थ देकर स्वयं ऊपर जाने की शिक्षा दे दी है^२ । सब तो यह है कि अपने यथार्थ

१- दास--'हुरंगी दुनिया', अंक २, दृश्य ३, पृ० ६२

२- ,, --'पैरी बाबा', अंक २, दृश्य २, पृ० ५७

चित्रों है अप्रत्यक्षतः समाज को जागरूक और चेतन सम्पन्न करना ही इन नाटककारों की सामाजिक चेतना का उद्देश्य था ।

४३. स्त्री समस्या के अतिरिक्त जो भी प्रश्न उठाए गए हैं सब में आलोच्य नाटककारों का दृष्टिकोण आदर्शवादी रहा है । इन सामाजिक नाटकों के प्रणयन का मूल कारण ही समाज-सुधार और जनोत्कर्ष की कल्याणकारी भावना का प्रसार है ।

अस्पृश्यता विषयक नाटक

४४. अस्पृश्यता विषयक प्रश्नों को आलोच्य नाटककारों ने अपनी अनेक कृतियों जैसे में यत्र-तत्र उठाया है, किन्तु श्री तुलसीदास शैवा 'स्नेहा' तथा श्री आनन्द प्रसाद श्रीवास्तव ने इसी प्रश्न को अपना मुख्य प्रतिपाद्य बनाकर 'हरिजनी' (सं० १९६४) तथा 'अकूत' (सं० १९८५) नाटक प्रस्तुत किए । दोनों ही नाटकों में भारतीय समाज में धर्म की आड़ में अकूतों पर होने वाले अत्याचार तथा उनकी दुर्दशा का बड़ा कारुणिक दृश्यांकन प्रस्तुत किया गया है । बेचारे समाज के नीचे से नीचे काम चुपचाप करते हैं तिसपर भी छोट धुंसे खाते हैं । कोई उन्हें छूता-तक नहीं । उनके उद्धार के लिए अकूतों की विद्वत्ता व योग्यता का उदाहरण समाज के सम्मुख रखकर नाटककार उसकी ओरें खोलना चाहता है । डिप्टी कमिश्नर मास्कर, सेठ गोकर्ण उपाध्याय के पालित पुत्र हरिकरण तथा उनकी पौषित पुत्री सुशीला, प्रतिभाशाली न्यायाधीश दयासागर तथा महंत सदानन्द सभी अकूत व उपर्युक्त नाटकों के प्रमुख पात्र हैं । प्रतिभा द्वारा नाटककार ने अस्पृश्य कही जाने वाली इस तिरस्कृत जाति को सर्व प्रकारेण उन्नति की सुविधाएं देने की ध्वन्यात्मक सूचना दी है ।

४५. अकूतों की दुर्दशा के चित्रांकन के साथ नाटककारों की सूक्ष्म दृष्टि समस्या के मूल को पकड़ने में भी सक्षम रही है । बांस-मादिरा का मद्यपान, गन्दे आचरण, नैतिकता का अभाव, मृत पशुओं का निःसंकोच भोजन-- इस वर्ग की अपनी ही इन बुराइयों ने सबणों की दृष्टि में उन्हें हैय बना रखा है^१ । बांसण और हरील्ल की कम बचवायी नहीं, जिन्होंने कुंठे ज्ञान का पोषा खीनाकर देश को अज्ञानरूपी जेबरे में डाल रखा है । उसे अपने घम के जाल में फंसा रखा है^२ । महन्त

१- अकूत-- यह हमारी अपनी कमजोरी है जो हमें सबकी नज़रों से भिरा रही है । यह हमारे अपमान, ज़ुलूम तथा हमारे कुर्बानों की गति है जो हमें नीचा दिखा रही है ।
२- कर्दवप्रसाद हरि-- परांपकार, अक१, दृश्य ६, पृ० ३३

के द्वारा 'सैन्हा' जी ने अपने को उच्च कहने वाली तथा हिन्दु धर्म की ठेकेदार इस ब्राह्मण जाति पर तीव्र व्यंग्य की बाँझार की है। इसके हृदय में अहंता के प्रति तिरस्कार, अवहेलना व अपमान की भावना कुट-कुट कर मरी है, उनके मंदिरों के द्वारा अस्पृश्य कहे जाने वाले इस वर्ग के लिए सदैव ज्वलंत हैं किन्तु यही महन्त डिप्टी कमिश्नर (अकूत) के मंदिर जाने पर अपने बाप-दादाओं की मर्यादा को उसके पैरों में ढालने में अपना गौरव अनुभव करता है^१। उसकी सारी मान-मर्यादा केवल एक छड़ ढोंग है, प्रपंच है तथा हिन्दु धर्म की अवनति का मार्ग दिखाने वाली है।

४६. हिन्दु समाज के शूर अत्याचारों ने अस्पृश्य कही जाने वाली इस जाति को विदेशी धर्म अंगीकृत करने की प्रेरणा दी क्योंकि धर्म-परिवर्तन से न केवल उन्हें स्वतन्त्रता तथा स्वयंसेवा की उपलब्धि हुई वरन् पैरों से ठुकराने वाले उसी हिन्दु समाज ने उसे गले से लगाया। मसीहदयाल की सहृदयता पर अकूत बम्पू के पुत्र गुलाब का माकैल साहब जनकर जाना इसी तथ्य का प्रतिपादक है। इससे न केवल हिन्दु संगठन और धर्म की स्वतन्त्रता की हानि पहुंची वरन् यह धर्म परिवर्तन दो जातियों में परस्पर वैमनस्य और ईर्ष्या का कारण बन गया^२। 'हरिकनी' नाटक का तो उद्देश्य ही इस स्वतन्त्रता का प्रतिपादन है-- 'हरिकनी के लिखने का कस यही एकमात्र मेरा हार्दिक अभिप्राय है कि ईसाई पादरियों की तरह हमारे हिन्दु सुधारक भी हरिकनी को नन, वन वोर कर्म से अपनाएं जंच नीच के बाद-विवाद की होली जलाकर विश्व प्रेम माला के मनके जन बारें इसी में हिन्दु जाति का कल्याण है^३। हमें नहीं कि अस्पृश्य कही जाने वाली जाति अपने अपमान से दुःख होकर हिन्दु धर्म से विप्लव हो जाए। जिस तरह अस्तु, छदी में टांगों को हाती पर लगाने से आराम मिलता है, उसी तरह जाति की इस धीरे बापदा में अहंता को गले लगाकर ही बायें

१- 'हरिकनी' अंक १, दृश्य ३, पृ ०१०

२- इस अकूत का मसला दिन ब दिन जाती सुताफा में कमी पैदा कर रहा है।
इन्हींफ के गले पर डूरी फिरा रहा है। सुहृद के स्न में जहर मिला रहा है।
एक काल के हम कौन दो किलों में दुस्मनी और नफरत फैला रहा है।
जवा-- 'गरीब हिन्दुस्तान' अंक १, दृश्य २, पृ ०२३

३- नाटक की प्रथिका -- 'सैन्हा'

जाति का कल्याण सम्भव है। हरिजी (नाटक की नायिका) इसी आदर्श का प्रमाण है। अपने व्यक्तिगत सुखों के लिए वह अपने बाप-दादा का धर्म नहीं छोड़ सकती, वरन् अपने प्रेम के कल पर गुलाब उर्फ माइकेल को चुनः अपने धर्म में छे जाती है। धर्म की संरक्षित सीमाओं से ऊपर उठकर हममें हिन्दुस्तानी होने का गर्व हो यही नाटककारों का मुख्य प्रतिपाद्य उद्देश्य है --

‘मेरा मज़हब है हिन्दी’ मैं हूँ हिन्दुस्तान का वासी
न मैं यह हूँ न मैं वह हूँ कार कुछ हूँ तो सन्यासी ।

ऐतिहासिक नाटक

४७. ऐतिहासिक नाटकों की रचना किसी लोक विश्रुत घटना, गाथा काल विशेष में आविर्भूत किसी महान व्यक्तित्व के जीवन वृत्त आदि के आधार पर की जाती है। ‘इतिहास’ शब्द का अर्थ ही इस बात का व्यंजक है। इतिहास से तात्पर्य है - इति + हा + आस अर्थात् स्था ही था। इतिहास का सम्बन्ध किसी भी व्यक्ति जाति अथवा राष्ट्र के चतुर्विध उत्कर्षात्मक से है। ये ही घटनाएँ इसकी परिमित में आ सकती हैं जो कहीं न कहीं अवश्य सत्य होती हैं।

४८. किन्तु ये ही सत्य घटनाएँ जब किसी तार्क की विषय-वस्तु बनती हैं तो इतिहास और नाटक में एक विभेद आ जाता है। इतिहास तथ्यपरक घटनाओं का संकलन है, जिसमें सामंजस्य अथवा कार्य-कारण की सौज नहीं होती। इसके विपरीत नाटक साहित्य का कर्म है जहाँ उस अर्थात् हृदय की मुक्तावस्था अनिवार्य है। हम वरित नायक के जीवन का परिचय उसके जीवन में होने वाली घटित घटनाओं की जानकारी मात्र नहीं चाहते, वरन् अपने दूरस्थ पुरुषों की आकांक्षाओं एवं आदर्शों के रूप में उनके स्वप्नों, सम-विषम जीवन परिस्थितियों, उनके भाव-दण्डों आदि में

१- ‘मेरा’ -- ‘हरिजी’, अंक २, पृष्ठ ५२, पृष्ठ ५०६८

२- रामकिशोरी श्रीवास्तव -- हिन्दी में ऐतिहासिक नाटकों का आलोचनात्मक अध्ययन
शोधग्रन्थ, लखनऊ विश्वविद्यालय, १९६९, पृष्ठ ६।

अपने को सौंदर्य हृदय का सुकृतावस्था का सुख प्राप्त करना चाहते हैं^१ । जानंदवर्धनाचार्य ने इस सम्बन्ध में अपने 'ध्वन्यालोक' में यही मत प्रकट किया है--

‘न हि क्वैरिति वृत्तान निर्वहणन किंचित्प्रयोजनम् । इतिहासादेव तत्सिद्धे^२’

४९. नाटक और इतिहास में यही अन्तर है और इसीलिए नाटककार को मूल कथासूत्रों को नाटक की कथावस्तु के रूप में संगठित करते समय भावुकता, कल्पना और प्रतिभा की आवश्यकता पड़ती है । घटनाओं के कार्यकारण सम्बन्ध, तत्कालीन वातावरण का अंकन, परिस्थिति चित्रण की विशदता, पात्रों के चरित्र-निर्माण, ऐतिहासिक व्यवधानों की पूर्ति, प्रमुख कथा के विकास में सहायतायें कल्पित पात्रों और प्रासंगिक घटनाओं की दृष्टि में अपनी कल्पना का प्रयोग करके ही वह अपनी नाट्य कृति को प्रभावपूर्ण और रस सिद्ध बना सकता है ।

५०. किन्तु ऐतिहासिक नाटककार अपनी कल्पना के प्रयोग में स्वतन्त्र नहीं है । विशेष प्रतिभा के साथ ही उसके लिए गहन-गम्भीर अध्ययन की आवश्यकता है । उसने जिस काल के इतिहास का चयन किया हो, उसके यथार्थ अंकन के लिए उस काल की वैशम्यता, आचार-विचार, संस्कृति, प्रसिद्ध ऐतिहासिक पात्रों के चरित्र व तत्कालीन राजनीतिक परिस्थितियों के सम्यक् ज्ञान के साथ ही उसे वर्तमान से संयोजित करने की योग्यता उसके लिए अपेक्षित है । अन्यथा काल दोष के साथ वह अपने उद्देश्य में असफल सिद्ध होगा और उसका रचना वह बांझ प्रभाव नहीं डाल सकेगी जिसकी प्रेरणा से उसने अपने नाटक की रचना की थी ।

५१. इतने प्रतिबन्धों के पश्चात् भी वे कौन से तथ्य हैं, जिन्होंने नाटककारों को ऐतिहासिक नाटक लिखने के लिए प्रेरित किया । डा० रामकिशोरी श्रीवास्तव ने इस सम्बन्ध में निम्न परिस्थितियों का संकेत किया है -- (१) जब देशवासियों में अतीत के प्रति अनुराग, आत्माभिमान, जातीय गौरव आदि भावनाएं सज्ज हो । (२) जब देश में परतन्त्रता, रुढ़िवादिता, अविद्या, सामाजिक कुरीतियों आदि के कारण जीवन की प्रगति बाधित हो रही हो और देशवासी नवोत्थान से युक्त हो जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में नव निर्माण और सुधारों में संलग्न हो । वस्तुतः

१-रामकिशोरी श्रीवास्तव--‘हिन्दी में ऐतिहासिक नाटकों का आलोचनात्मक अध्ययन’
शोधप्रबन्ध उत्तराल विश्वविद्यालय, १९६१, पृ० १६

२- ध्वन्यालोक २.१. संपादक-दुर्गादास, निर्णय सागर प्रेस बम्बई, सु० १०, पृ० १४८

ये दोनों ही तथ्य देश की स्थिति और समय की मांग के अनुसार ऐतिहासिक नाटकों के निर्माण में उद्गारदायी रहे हैं ।

५२. अब प्रश्न उठता है, क्या के ग्रहण का, उसके आधार-स्रोतों का। नाटककारों ने ऐतिहासिक-ग्रन्थों का आश्रय तो लिया ही है, किन्तु इसके अतिरिक्त समय-समय पर अन्य उपकरणों से भी अपनी सामग्री ग्रहण की है । साहित्य एवं धर्म-ग्रन्थों में जाये हुए ऐतिहासिक इतिवृत्त लोकप्रसिद्ध महान व्यक्तियों की जीवनीयों, ऐतिहासिक लोक प्रचलित कथाएँ, किसी ऐतिहासिक इतिवृत्त पर आधारित कविता अथवा लोक गीत विदेशी यात्रियों द्वारा प्रस्तुत किए गए भारत-विवरण, ताम्रपत्र शिलालेख आदि में उपलब्ध ऐतिहासिक तथ्य सामग्री के ग्रहण में उपयोगी आधार सिद्ध हुए हैं ।

५३. जालौघ्यकालीन ऐतिहासिक नाटकों पर दृष्टिपात करें तो तत्कालीन परिस्थितियों को देखते हुए उनको स्थूलता बहुत छटकती है । उस काल में बहुत ही कम ऐतिहासिक नाटक लिखे गए और जो भी नाटक लिखे गए वे प्रायः कम्पना के बन्धनों से उन्मुक्त लेखकों की स्वतन्त्र रचनाएँ हैं । जागा हनु, नारायण प्रसाद 'केताव' व राधेश्याम 'कथावाचक' जैसे इस धारा के प्रसिद्ध नाटक-लेखकों ने इस ओर कोई रुचि नहीं दिखाई । उन्होंने एक भी ऐतिहासिक नाटक नहीं लिखा । 'प्राचीन और नवीन भारत' (१९२१) नाम से जागा साहब का एक नाटक अवश्य उपलब्ध है । मातृ-पितृ-भाव तथा अच्छी शिक्षा के सम्बन्ध में युवा जात के लिए आवश्यक प्रस्तुत करने वाले इस नाटक में तीन स्कट हैं—'श्रवण कुमार', 'कलबर' और 'जाज' । जो तीन कालों का प्रतिनिधित्व करते हैं । इसमें भी केवल द्वितीय स्कट ही इतिहास-सम्मत है, जिसकी सामग्री मध्यकालीन इतिहास से ही गई प्रतीत होती है ।

५४. तत्कालीन परिस्थितियों के विवेक में कहा जा चुका है कि भारत के इतिहास में यह वह समय था, जब छुर्गों से दासता की बेड़ियों में जकड़ी जनता पारंपारिक शिक्षा की वैज्ञानिकता और हृदिवाद से परित्यक्त होकर अपनी स्वतन्त्रता का मूल्य समझने लगी थी । अपने देश के गौरवपूर्ण प्राचीन इतिहास का अध्ययन करने से

१- रामकिशोरी श्रीवास्तव--'हिन्दी में ऐतिहासिक नाटकों का जालौघनात्मक अध्ययन' शोधग्रन्थ, उत्तराखण्ड विश्वविद्यालय, १९६१, पृ० १५

उसका यह चेतना और अधिक प्रकट हो गई। ओजों का कूटनाति, पृथक्करण (Divide and rule) का उनकी प्रवृत्ति मुस्लिम लीग तथा हिन्दू महासभा की स्थापना से दोनों जातियों में बढ़ता वैमनस्य तथा हिन्दुओं का आपसी फुट के दर्दनाक दृश्यों ने उसका इच्छा को और प्रोत्साहन दिया। वह धार्मिक, सामाजिक तथा सांस्कृतिक आन्दोलनों के अग्रणी नेताओं के प्रयास से सुदूर अतीत में फाँक कर उन्हें आदर्शों का पुनः स्थापना में रूचिष्ट हो गई।

५५. आलोच्य रंगमंचाय नाटककार अपने दर्शकों की मांग पर प्रतिबंधित थे। प्रेक्षकों का जब जैसा रुचि रहा, उन्हें उसी प्रकार के नाटक लिखने पड़े। देश का इस संक्रान्तिपूर्ण स्थिति में एक ऐसा वर्ग तैयार हो गया था जो शिक्षित था, किन्तु धार्मिक प्रवृत्ति वाला नहीं। ये लोग राष्ट्रीय भावनाओं के पोषक और देशभक्त थे। उन्हें अपने अतीत गौरव और प्राचीन संस्कृति से प्रेम था और उसी का पुनर्स्थापना के स्वप्न पैदा करते थे। आलोच्य काल में जितने भी ऐतिहासिक-नाटकों का प्रणयन हुआ, वह वस्तुतः इन्हीं की मांग पर। कम्पनी के बन्वनों से उन्मुख लेखकों के रचना-निर्माण में उनकी सामाजिक और सांस्कृतिक चेतना उभरवायी है, जो उस का प्रभाव थी।

५६. हरिदास माणिक का 'संयोगिता हरण' अथवा 'पृथ्वीराज नाटक' (१९१५) किशन चन्द 'जेबा' का ^{शेर} सन्तुष्टीय सन्यासी अर्थात् आर्यवर स्वामी भदानन्द जी (१९२७), हरिकृष्ण 'जौहर' का नाग पुत्र शालिवाहन, राजेश्वरनाथ 'जेबा' का 'वीर बाला', जौहर प्रसादभायल का 'भारत गौरव' अर्थात् सम्राट चन्द्रगुप्त (१९२२), चतुर्भुज का 'मीर कासिम' राय बहादुर 'बास' का 'देशभक्त', कन्हैयालाल तसव्वर का 'वीर ज्ञानाल', सम्राट अशोक, पीरस सिकन्दर (१९२८), चन्द्रनारायण सक्सेना का 'कर्मवीरचन्द्र' (१९२७) सुवर्ण सिंह वर्मा 'वानन्द' का 'हज्रमति शिवा जी' (१९२६), वीर चन्दा वैरागी (१९२६) वीर दुर्गादास (१९२६ दि०सं०) श्री हरिशरण अग्रवाल का 'पृथ्वीराज किंवा चौहान चरित्र' (१९३०) चन्द्रराज मण्ठारी 'विशारद' का 'सिद्धार्थ कुमार' (सं० १९७६) सम्राट अशोक (जनवरी १९२३) मनमोहन लाल सौबतिया का 'रण बांकुरा चौहान' (१९२५) तुलसीदास 'ब सेबा' 'सेही' का 'नारी हृदय' (१९२७), शिवराम दास का 'देश का दर्पित' अर्थात् मेवाड़ पतन (१९५० दि०सं०) 'पञ्चवलि' (१९४७) दुर्गादास गुप्त का

‘देशोद्धार व राणा प्रताप’, ‘हम्मीर हठ’ (१९३१) चक्रवर्ती चन्द्रगुप्त’ (१९२५) ,
 ‘श्री गांधी दर्शन’ (दि० २० १९२२) , बलदेव प्रसाद मिश्र का ‘शंकराचार्य दिग्विजय’ (१९२३),
 मैलाराम जी मिश्रानी का ‘भाषान शंकराचार्य’, बारजू का ‘सती सारन्या’ (सं० १९२५)
 राजीव भारत पुत्र’ (१९२६) ‘संत प्रभा उर्फ एक पैसा’ (१९३६), पण्डित रामशरण आत्मानन्द
 ‘अमरौही’ का ‘न्याय नाटक’, ‘विधापति’, ‘सुलताना डाकू’, बाल रत्नमोज (१९२७) ,
 श्रीकृष्ण लखरत का ‘महात्मा कबीर इस युग के उपलब्ध ऐतिहासिक नाटक हैं ।

५७. ऐतिहासिक नाटककार यथार्थ के घरातल पर जीवन का संभाव्य
 चित्र अंकित करता है । जीवन क्या है केवल यही उसका प्रतिपाद्य नहीं, वरन् क्या हो
 सकता है, यह भी उसका आदर्श है । उपर्युक्त रंगमंचीय ऐतिहासिक नाटककारों ने भी
 इसी उद्देश्य को सामने रखा है । समयानुसार युग की मांग और राष्ट्रीय चेतना के
 फलस्वरूप देश-प्रेम, त्याग, वीरता, स्वाभिमान, कर्तव्य परायणता आदि के आदर्श
 को लेकर इन ऐतिहासिक नाटकों की रचना की गई है । इनकी इस आदर्शवादिता को
 सभी आलोचकों ने स्वीकारा है । डा० रामकिशोरी श्रीवास्तव का मत तो यहां तक
 है कि इनकी रचना में उद्देश्य गौरव और सामयिक युग-चेतना साहित्य ऐतिहासिक
 नाटकों की अपेक्षा किसी भी प्रकार कम नहीं, मरै ही, उनकी कला प्रशंसनीय न हो ।
 ५८. आलोच्यकालीन ऐतिहासिक नाटकों को अध्ययन की सुविधा के लिए

दो आधारों पर विभाजित कर सकते हैं --

(१) कथावस्तु

(२) उद्देश्य

कथावस्तु के आधार पर तीन उपवर्ग सम्भव हैं । वे नाटक जिनकी कथा वस्तु प्राचीन
 इतिहास से ली गई है यथा मैलाराम मिश्रानी का ‘भाषान शंकराचार्य’, बलदेवप्रसाद
 का ‘शंकराचार्य दिग्विजय’, शिवराम दास का ‘पशुबलि’, चन्द्रराज मण्डारी का
 ‘सिद्धार्थ कुमार’ आदिप्रथम दो में वैदिक तथा बौद्ध धर्म के संघर्ष तथा बौद्ध धर्म के
 अनाचारों पर वैदिक धर्म की जय दिखलाई गई है । शंकराचार्य के आत्मज्ञान और

१- रामकिशोरी श्रीवास्तव--‘हिन्दी में ऐतिहासिक नाटकों का आलोचनात्मक अध्ययन’
 शोधग्रन्थ, उत्तराखण्ड विश्वविद्यालय, १९६१, प्रथम भाग ।

भक्ति के माहात्म्य द्वारा वेदों का पुनरुद्धार किया गया है। तत्कालीन रंगमंच के प्रभाव में यत्र-तत्र अलौकिकता का भी विधान है। कुमारिल भट्ट का चिता में जलना, शंकर को चिता में लेटाकर आग लगाना और ठीक समय वर्षा द्वारा आग का बुझाना, पद्मपाद का प्रतिशोध में क्रोध से कांपकर कापालिक का पेट फाड़ स्निग्ध ठालना और उसकी आंतों की माला अपने गले में पहनना, एक हाथ से मुंह दबाकर दूसरे से जोम खींचना-वीमत्स दृश्य है, जिनका भारतीय नाट्य शास्त्र में निषेध किया गया है। 'पशुबली' बौद्धकालीन आहंसात्मक प्रसार और सनातन बलि विधान के द्वन्द्व का सामाजिक तथा राजनैतिक चित्रण है, जिसमें हमें एक ओर ऐतिहासिक विस्मृतियों का सरस आनन्द प्राप्त होता है तो दूसरी ओर वर्तमान संघर्ष का सैद्धान्तिक स्थल नजर आता है। 'सिद्धार्थ कुमार' में सिद्धार्थ का वैराग्य और समाज-कल्याण के लिए उनका सर्वस्व त्याग दर्शाया गया है।

५६. दूसरे उपवर्ग में वे नाटक हैं जिनकी कथा मध्यकालीन इतिहास से जुनी गई है। वस्तुतः इस युग का इतिहास ही ऐसा था जो देश की संघर्षपूर्ण वर्तमान स्थितियों के अधिक अनुकूल था। यही कारण है कि नाटककारों ने अपनी कृतियों का कलेवर उस युग के इतिहास से अधिक सजाया है। इनमें एक ओर राजपूती आन, गौरव-मर्यादा, देश-प्रेम पर सर्वस्व बलिदान की उत्कट अभिलाषा के उदाहरण मिलते हैं तो दूसरी ओर आपसी फुट, वैमनस्य, स्कृता व संगठन का अभाव तथा हस्का लाम उठाकर देश की स्वतन्त्रता का अपहरण, उसके कुपरिणाम आदि के अनेक चित्र मिलते हैं। शिवराम दास का 'मैवाड़ पतन', मनसुखलाल का 'रण बांधूरा चौहान' श्री हरिश्चरण श्रीवास्तव का 'पृथ्वीराज', दुर्गाप्रसाद गुप्त का 'पैशोद्वार व राणा प्रताप', सुवर्ण सिंह जी का 'वीरबन्दा वैरागी' कन्हैयालाल का 'पौरस सिकन्दर' 'वीर ब्रह्माल', 'सम्राट अशोक' चन्द्रराज मण्ठारी का 'सम्राट अशोक', जिननेश्वरप्रसाद मायका का 'सम्राट चन्द्रगुप्त मध्ययुग पर आधारित वीर रस प्रधान ऐतिहासिक नाटक हैं, जिनमें उपर्युक्त यथार्थ वंश और जातियों की उपलब्धि होती है। पृथ्वीराज किंवा चौहान चरित्रों में सुत्रधार का यह कवन-- 'हां, आज दिखाना है उन्हें विनाशकारी फुट के कारण इस देश में सामान्य सूर्य का अवसान, अदम्य साहस और शौर्य का हतप्रयोग, विन्न-मिन्न हुई शक्तियों का प्रशंसनीय परन्तु निष्फल प्रयत्न, पारस्परिक कलह का विषमय परिणाम, विदेशाग्नि की सर्वस्व भस्मकारी ज्वाला, प्रतिहिंसा

राजसी का भीषण नृत्य -- आलोच्य इतिहासिक नाटकों की कथावस्तु के सम्पूर्ण उद्देश्य तत्व को समेटे है । उन सभी नाटकों में देश की दुरवस्था का मूल कारण आपसी फूट है --

‘दिल के फफौले जल उठे सीने के दाग से
जब घर की आग लग गई घर के चिराग से’^१

६०. इसके दुष्परिणाम देश-प्रेम का भावनाओं से ओत-प्रोत चरित नायक के वीरता पूर्ण प्रयास नाटकों की वस्तु के मुख्य कथा आधार हैं । ‘वीर बन्दा’ वीरगाँ’ सिक्ख सम्प्रदाय के आपसी वैमनस्य तथा उसके दुष्परिणामों का कहानी है, जिसमें नाटककार ने आर्य जाति के संगठन का प्रयास दिखाने के लिए अत्याचारों के अंकन में कई छोटी-छोटी कहानियों की योजना की है । ‘पौरस सिकन्दर’ भारत-विजय की इच्छा लेकर निकले सम्राट सिकन्दर से पंजाब नरेश पौरस व उनके पुत्र दिवाकर के संघर्ष की कथा का नाटकीकरण है । इसमें देश का गौरवपूर्ण अंकन है^२ । ‘सम्राट चन्द्रगुप्त’ में भी ऐसी ही अभिव्यक्ति है^३ । ‘वीर शाकसाल’ चम्पतराम के पुत्र शाकसाल का वीरता और देश-प्रेम की घटनाओं का नाटकीकरण है । बीच में उनकी प्रेमकथा का भी स्पर्श है व भाई-भाई का प्रतिहिंसा के दुष्परिणाम भी ।

६१. तीसरे वर्ग में ये नाटक हैं, जिनकी कथावस्तु सुदूर इतिहास से न ली जाकर अर्वाचीनकाल के इतिहास से ली गई है । जमनाप्रसाद मेहरा का ‘पंजाब कैसरी’ भारत पुत्र, वारस साहब का ‘सती सारन्धा’, ‘फांसी की राना’, किशनचन्द ‘जेबा’ का ‘शहीद सन्यासी’, श्रीकृष्ण ‘हसरत’ का महात्मा कबीर, दुर्गाप्रसाद गुप्त का ‘गांधी दर्शन’ ऐसे ही नाटक हैं ।

६२. वर्तमान भारत की दुर्दशा पर पश्चाताप व देश जागरण के लिए शहीदों के जीवन दिग्दर्शन से देश को सुधारना ही इन नाटकों का उद्देश्य है --

१- दास--‘देश का दुर्दिन’, अंक १, दृश्य २, पृ० १४

२- सिकन्दर--‘हिन्दुस्तान । हिन्दुस्तान । बाकई तु .स्क पाक मुल्क है । तेरी पाकीकरी बहादुरों की शान है । तु सच्चाई और ईमानदारी में दुनिया का जेठा मुल्क है ।’ -- अंक ३, दृश्य ४, पृ० ७०

३- सिकन्दर--‘यहाँ जो कौम हुम्मरानी कर रही है वह कितनी सुकसुरत और शायजा है। उसकी हर फरव के चेहरे पर सु. तो. बच्चों का सा मीठापन छाया हुआ है, मगर जिसमें भी फीलाप की शक्ति, आसों में झूमकर के सुरज का जलाल और सीने में समन्दर का जोश समाया हुआ है ।’ -- अंक १, दृश्य १, पृ० ७५

‘हमेशा वीर का इतिहास क्रीमों को बनाता है

यह है इतिहास ही जो क्रीमों को ऊपर उठाता है ।’

६३. पंजाब कैसरी लाल लाजपत राय, भारत पुत्र महात्मा कबीर, शहीद सन्यासी श्रद्धानन्द तथा महात्मा गांधी देश की स्वतन्त्रता संग्राम के युग नेता वीर थे, जिन्होंने हिन्दू जाति के उस शीरज़ा पर दृष्टि डाली जो एक मुद्दत से बिसर रहा था, जिसके कारण हिन्दू अपने बच्चों और स्त्रियों की रक्षा में असमर्थ थे । उन्होंने भारत में उस सभ्यता का संचार किया, जिसका अन्त हो जाने से हिन्दू जाति कायरी क्षीय कर बलिदान हो रही है, जिसके न रहने से आज करोड़ों अछूत हिन्दू जाति के शरीर से दूर फेंके जा रहे हैं, जिसके न रहने से वैदिक धर्म से पृथक् हुए लाखों हिन्दू और अक्बाम की गौदी में सो रहे हैं । इन शहीदों का उद्देश्य था --

सुखकर हो यह हिन्दू जाति
बीच ऊंच हों सब संघाती ।
हों संगठित क्रीम कहलावे ।
बान मान से जन्म क्तिावे ।’

६४. देश की स्वतन्त्रता के लिए संघर्ष की पैदी पर अपने जीवन का समर्पण ही लाला लाजपतराय का अभीष्ट था । उन ५ देश-प्रेमी शहीदों ने अछूतों-द्वार, नारी वशा का सुधार व हिन्दू मुस्लिम ऐक्य के अथक प्रयास किए । भारत पुत्र कबीर का सम्पूर्ण जीवन इसी अनहित तथा ऐक्य की भावना से वापूरित था-----

१- ‘बेबा’- ‘शहीद सन्यासी’ -- मंगलाचरण, पृ० २५

२- ,, - ‘शहीद सन्यासी’ नाटक के प्रारम्भ में दी गई बन्दना ।

३- ‘सदैव देशभक्ति का सुदृढ़ होकर सुनाऊंगा
मिटकर देश की बड़ प्रेम का पौधा लगाऊंगा ।
सदा स्वाधीनता की राह निरन्तर चलाऊंगा
जिंदर बन्धाय देश का यथाशक्ति मिटाऊंगा ।’

बेहरा- ‘पंजाब कैसरी’, अंक १, दृश्य ३, पृ० ३०

था^१ जिसने शाह सिकन्दर लोदी द्वारा किए महान कष्टों की परवाह न कर अन्त में सत्याग्रह का सत्य रूप दिखाकर सत्य और न्याय का राज्य स्थापित कराया । सती सारन्धा^२ और फांसी की राना में भारतीय साम्राज्य की अनुपम वीरता से देशवासियों को प्रबुद्ध करने के साथ ही पारस्परिक फूट के दुष्परिणाम दर्शाये गए हैं ।

६५. उद्देश्य के आधार पर कथावस्तु को दो भागों में विभाजित किया जा सकता है -- (१) राष्ट्रीयता मूलक संस्कृति चेतना सम्पन्न, (२) राष्ट्रीयता मूलक नैतिक वादश्यों से युक्त । जिन नाटकों का उद्देश्य भारत की प्राचीन संस्कृति के उजागर रूप से राष्ट्रीय भावों की उदीर्घित करना है तथा जिनमें विश्वबन्धुत्व, मानवता के प्रति जास्था, धार्मिक सहिष्णुता, सेवा, त्याग तथा कर्तव्य परायणता के रूप में भारतीय संस्कृति के उदात्त रूप को अन्तिम ध्येय के रूप में व्यंजित किया गया है, वे प्रथम श्रेणी के नाटक हैं । जिनैश्वर प्रसाद का 'भारत गौरव', दुर्गाप्रसाद का 'सम्राट चन्द्रगुप्त', कन्हैयालाल 'तसव्वर' का 'पौरस सिकन्दर', व्याकुल का 'छद्मदेव' नाटक सांस्कृतिक नैतिक वादश्यों को धकेल रहे हैं । इनमें भारत की प्राचीन संस्कृति के दिग्दर्शन की चेष्टा मिलती है । किन्तु इसके विपरीत जिन नाटकों में पूर्वजों के शौर्य, देश-प्रेम, त्याग आदि गुण तथा वर्ण व्यवस्था की संकीर्णता व पारस्परिक फूट के परिणाम दिखाकर देश जाति सम्बन्धी उदात्त भावनाएं स्थूलता से व्यक्त की जाती हैं वे राष्ट्रीयतामूलक नैतिक वादश्यों के उपवर्ग में आते हैं^३ । किशनचन्द 'बेबा' का 'पद्मिनी' तथा मध्यकाळीन इतिहास को लेकर लिखे गए अधिकांश नाटक इसी श्रेणी के हैं । प्रथम संस्कृति प्रधान तथा दूसरे चरित्र प्रधान नाटक कहे जा सकते हैं ।

६६. विचारणीय यह है कि उक्त ऐंग्रेजी नाटककारों ने किस आधार स्रोतों को अपनाया तथा ऐतिहासिक सत्य की कहां तक रक्षा की ? ऊपर दिए गए विवेचन से इतना तो स्पष्ट हो गया कि कथारे अधिकांशतः मुगलकाळीन इतिहास से ली गई हैं । इन नाटकों में तत्कालीन राजनैतिक और सांस्कृतिक जीवन की फलक मिलती है । राजपूतों के चरित्र उनके गौरव के अनुसार अंकित हैं । शौर्य, स्वाभिमान, त्याग, वीरता, उदारता आदि उनके गुण अथावश्यक रूप में प्रकाश में लाए गए हैं । साम्राज्य की अनुपम वीरता, साहस, चातुरी तथा मर्यादा की रक्षा में सहज १- वैभवमय का छल्ला है वह देश भक्ति फिलहाला ।

सत्य न्याय की रक्ष भारत में पुरण पद की पासा ।'

--मेहरा 'भारतपुत्र' अंक १, दूरदर्शन, पृ० ८

(अगले पृष्ठ पर जारी)

प्राणों का न्यौछावर तथा जीहर व्रत पालन करने की उनकी प्रथा का परिचय भी नाटकों में प्राप्त है। किन्तु देशकाल सम्बन्धी उक्त संकेतों के अतिरिक्त जालौच्य नाटककार अपने ऐतिहासिक नाटकों में तत्कालीन वातावरण के यथार्थ चित्र प्रस्तुत करने में विशेष सफल नहीं हुए।

६७. रंगमंचीय ऐतिहासिक नाटककारों में इतिहास-अध्ययन की कोई गहराई नहीं मिलती। किन्तु जहां तक ऐतिहासिक सत्य का प्रश्न है, नाटककारों ने जहां से जो आधार लिया है, अधिकांशतः उसके निर्वाह का चैष्टा का है। दुर्गाप्रसाद गुप्त के 'देशोद्धार' में राजा कृत राजस्थान के इतिहास के अतिरिक्त राधाकृष्णदास के 'महाराणा प्रताप' नाटक से कथा का विन्यास बहुत कुछ ग्रहण किया गया है, जिसे उन्होंने स्वयं स्वीकार किया है। हरिदास माणिक ने अपने 'संयोगिता हरण' में श्यामसुन्दर दास द्वारा लिखे प्लॉट के अतिरिक्त पृथ्वीराज रासौ की सहायता ली है। कुछ नाटक प्रसिद्ध व्यक्तियों के जीवन चरित पर आधारित हैं यथा 'महाराणा प्रताप', 'सम्राट चन्द्रगुप्त', 'वीर चक्राल', 'रण बांडूरा चौहान' आदि। किसी आदर्श विशेष की स्थापना अथवा तथ्य की पुष्टि के लिए ऐतिहासिक कविता, लौकगीत, किंवदन्ती आदि पर लिखे गए कुछ आंशिक ऐतिहासिक नाटक भी उपलब्ध हैं। इनमें ऐतिहासिकता निमित्त मात्र है -- उदाहरण के लिए जर्नारायण का 'अकबर गो रक्षा नाटक'। प्रस्तुत नाटक की रक्षा जालनारायण ने अकबर बादशाह के गौबध वन्द करवाने के आदेश पर की है। नाटक में अकबर, वीरकल, राणा प्रताप, भामाशाह आदि मात्र ऐतिहासिक हैं और बादशाह की उक्त आज्ञा के आधार पर शेष कथा कल्पित है। यत्रतत्र अलौकिकता के विधायक दृश्य भी हैं। सब तो यह है कि जालौच्य काल में रंगमंचीय ऐतिहासिक नाटकों के उन रूपों की प्रधानता है जहां कथा इतिहास सिद्ध है, किन्तु उनका निरूपण वर्तमान समस्याओं के परिप्रेक्ष्य में आदर्श से अनुप्रेरित है।

(विगत पृष्ठ की अवशिष्ट टिप्पणी संख्या २, ३ का विवरण)

२- 'देकर उत्साह तुम्हारी मन में लज्जा पासे।

या तो कल फिलहाले या हब कर पर जाओ।'

बारह- 'कांशी की रानी', अंक १, दृश्य १, पृ० ६

३- रामकिशोरी बीबास्तव-- 'हिन्दी में ऐतिहासिक नाटकों का जालौचनात्मक अध्ययन'

— जीवप्रबन्ध कलकत्ता विश्वविद्यालय, १९६१, पृ० १६१-१६२।

यह आदर्श साहित्यिक नाटकों के समान व्यंजित नहीं वरन् इसकी पूर्ति स्थूल उपकरणों से की गई है। उदाहरणार्थ किशनचन्द 'जेबा' का टाठ कृत राजस्थान के इतिहास पर आधारित 'पद्मिनी नाटक', 'देशभक्ति', 'मित्र-भक्ति', 'राज-भक्ति', 'ईश्वर-भक्ति' तथा पति भक्ति आदि के प्रचार के लिए हैं। नाटककार ने पद्मिनी के चरित्र द्वारा पातिव्रत धर्म का आदर्श व कथा द्वारा हिन्दू मुसलमानों के बीच अमेद की भावना जाई है। किन्तु उद्देश्य की पूर्ति में स्थूल उपकरण प्रयुक्त हुए हैं। अलाउद्दीन के राजपूत स्त्रियों की मरम् देखकर पश्चाताप स्वरूप उसकी मनः स्थिति के परिवर्तन का संकेत करने के लिए गौ, ब्राह्मण, धर्म के समाज उसका दामा प्रार्थी होना इसी प्रकार पद्मिनी के कपटाचरण से द्वाव्य हो चितौड़ पर आक्रमण के समय मृत मुसाहिब की रूह को स्वप्न में बुलाकर अलाउद्दीन को समझाने और नैकी-बर्दी में से एक को छुने की आज्ञा देना ऐसे ही स्थूल प्रसंग हैं।

६८. डा० श्रीकृष्ण लाल ने रंगमंचीय ऐतिहासिक नाटकों के कलात्मक रूप की निन्दा की है। उनके अनुसार इनका कथानक मित्र और उलफा हुआ है। प्रसंगों की मीठ सी लग जाती है। नाटककार प्रायः बहुत ही ऊँची कल्पना का सहारा लेकर बहुत ही सुन्दर और पूर्ण रचना बनाने की इच्छा से कई कथाओं का मिश्रण करते हैं परन्तु जब कथानक उलफा जाता है तब उन्हें कोई रास्ता नहीं सुझता। वे अपने ही कारण हुए कथाओं और उपकथाओं के जाल में खतना उलफा जाते हैं कि इनको सुझाने का उन्हें ध्यान ही नहीं रहता और किसी प्रकार असंगत व अस्वाभाविक प्रसंगों का सहारा लेकर वे कथानक का अपूर्ण अन्त कर देते हैं। न उनमें चरित्र-चित्रण है न काव्य सौन्दर्य। डा० रामकिशोरी श्रीवास्तव ने इनमें साहित्यिक ऐतिहासिक नाटकों की सी संस्कृति और कला के उत्कृष्ट रूप का अभाव माना है^१।

१- मंगलाचरण, अंक १, दृश्य १, पृ० १२ (भारत माता का कथन)

२- डा० श्रीकृष्णलाल - हिन्दी साहित्यिक विकास, तृ० सं०, १९५२, पृ० २५१-२

३- रामकिशोरी श्रीवास्तव - हिन्दी के ऐतिहासिक नाटकों का आलोचनात्मक अध्ययन

--शोधप्रबन्ध, लखनऊ विश्वविद्यालय, १९६१, पृ० १६५

उपर्युक्त ये जालीबनारं कथा-संगठन की दृष्टि से दी गई है जो कि पूर्णतः निराधार नहीं है। मूल कथा के साथ सम्बद्ध-असम्बद्ध अवान्तर कथारं, आदर्श के आग्रह पर छोटी-छोटी घटनाओं के लिए कथाओं की योजना, ऐतिहासिक वातावरण के खेल में वर्तमान से सम्बन्धित हास्य कथा ने इन नाटकों की कथावस्तु को काफी शिथिल कर दिया है। आदर्श स्थापना का उमंग में नाटककार परोक्षतः उपदेशक बन गए हैं। लेकिन यह भुला देना अनुचित होगा कि जन-जागृति के स्वर को ऊंचा उठाने के लिए इन नाटकों की रचना हुई थी। समयानुसार आदर्श की स्थापना हेतु राजस्थान के लोक-प्रसिद्ध वीरों और वीरांगनाओं के चरित्र लिखे गए हैं। नाटककार ने कलापदा की अपने अपेक्षा उद्देश्य के गौरव को प्रधानता दी है, जिसे सभी जालीबनारं ने स्वीकार किया है। वस्तुतः यह ऐतिहासिक नाटकों की रचना का प्रथम युग था इसमें कला के उस उत्कृष्ट रूप की योजना जो उत्तरवर्ती नाटकों में है, व्यर्थ प्रयास होगा।

राजनैतिक नाटक

६६. प्रबन्ध के प्रारम्भिक पृष्ठों में देश की राजनैतिक अवस्था का विवरण दिया जा चुका है। सन् १९४७ की राज्य क्रान्ति इस काल की प्रमुख राजनैतिक घटना थी, जिसके पश्चात् देश में नव जागरण व नवोत्थान की एक नई लहर आई। स्वतन्त्रता व स्वायत्तता की भावना का प्रसार हुआ। सन् १९८५ में इण्डियन नेशनल कांग्रेस की स्थापना से इस प्रवृत्ति को और बल मिला। इसी के फलस्वरूप हमें तत्कालीन नाट्य साहित्य में देश-प्रेम और राष्ट्रीयता की भावना के दर्शन होते हैं।

७०. सामाजिक नाटकों के विवेचन में कहा जा चुका है कि समाज में एक ऐसा वर्ग भी था जो अपने नाटकों को केवल पुराण और इतिहास प्रेरित नहीं देखना चाहता था, बल्कि कथावस्तु के रूप में सम-सामयिक सामग्री, देश की दुर्दशा, समाज की हुराहियाँ, उनके व्यापक अंकन और सुधार के प्रयास उसे अधिक अभीष्ट थे। सामाजिक नाटकों के साथ राष्ट्रीय नाटकों की मांग भी उसी वर्ग की थी जो तत्कालीन नाटककारों का देश-प्रेम भी समाज-सुधार का ही एक अंग था। इसी का प्रभाव है कि न केवल राजनैतिक नाटकों में, बल्कि सामाजिक, ऐतिहासिक और वीराणिक

नाटकों में भी उनके देश सम्बन्धी उद्गार मिलते हैं ।

७१. देश-प्रेम की भावनाओं से आपूरित ये नाटककार अंग्रेजों की शक्ति और देश की दुर्बलता से परिचित थे । तत्कालीन दुर्दशाग्रस्त, अवनत और पीड़ित भारत की दुर्दशा के साथ ही उन्होंने देश के गौरवमय प्राचीन इतिहास का अध्ययन किया । दोनों स्थितियों के महा वैषम्य से जाग्रत होकर देश के इस अवनत अवस्था से उठाने के लिए उसकी दुराह्नियों के उन्मूलन की चेष्टा की । इसके लिए अपने नाटकों में उन्होंने निम्नलिखित विषयों को अपनाया ।

देश-प्रेम सम्बन्धी राष्ट्रीय नाटक

७२. युं तो आलोच्य-काल के उक्त सभी नाटक देश-प्रेम सम्बन्धी भावों से सम्पुष्ट हैं, किन्तु इसी को अपना मुख्य प्रतिपाद्य बनाकर लिखे गए नाटकों को दो वर्गों में विभाजित किया जा सकता है--

(१) देश-दशा सम्बन्धी नाटक

(२) देश-प्रेमी चरित नायकों के जीवन-चरित सम्बन्धी नाटक ।

७३. जमनाप्रसाद मेहरा का 'हिन्द' (१९७६), दुर्गाप्रसाद गुप्त का 'भारतवर्ष', किशनचन्द 'जेमा' का 'चिराग-ए वतन अर्थात् देश दीपक' (सं० १९७६ दि० १०) प्रथम कोटि के नाटक हैं, जिसमें नाटककार ने पराधीन देश की छटपटाहट, उसकी दुर्दशा शासकाधिकारियों के अत्याचार, तथा स्वातन्त्र्य संग्राम के पूर्व से स्वातन्त्र्य संग्राम तक के भारत की कलक प्रस्तुत की है । स्वतन्त्रता प्राप्ति के व्यवधान देश की अपनी कमजोरियों तथा सत्याग्रहियों द्वारा गृहीत एकता, ^{आत्म-शुद्धि} अलम्बन, अहिंसात्मक अखण्ड स्वदेशी का प्रचार नाटकों का मुख्य प्रतिपाद्य रहा है ।

७४. वर्तमान भारत के राजनैतिक क्षेत्र में आधुनिक शासन सत्ता तथा देशभक्ति में द्वितीय संग्राम हो रहा है । एक ओर बहुसंख्यक तथा कानून का शस्त्र है तो दूसरी ओर भारत का गिरतिया दल है जिसके पास केवल आत्मिक शक्ति का शस्त्र है । 'कौनी तलवार' इस धर्मयुद्ध के छिड़ने और शस्त्र-कारण की विवेचना हेतु ही लिखा गया है । भारत भक्तों ने किन कारणों के वशीभूत होकर यह कठिन कृपाण हाथ में लिहा था, धर्मयुद्ध किस दशा में पहुँच गया, और क्या परिणाम हुआ हुए, हम भारतीयों को कल्पित रीति-रिवाजों से बहुत ही बचाकर दर्शाया गया है । अंग्रेजों का भारत आगमन, हिन्दू-मुस्लिम में द्वेष उत्पन्न करना, अहिंसा तथा टर्की गुट में हिन्दू-मुस्लिमों

की स्वराज्य प्राप्ति की वाशा में अंग्रेजों की सहायता, किन्तु बदले में अंग्रेजों का खलीफा की समस्या का समाधान न करना तथा रौलट बिल पास करके भारतीयों को कुपलना व देश में विद्रोहाग्नि का फैलाना नाटक की मुख्य कथावस्तु का निर्माण करते हैं ।

७५. स्वातन्त्र्य संग्राम के यथार्थ चित्रों तथा उनकी प्राप्ति के प्रयत्नों के अतिरिक्त नाटककारों की दृष्टि देश की उन वान्तरिक समस्याओं की ओर गई जो स्वतन्त्रता प्राप्ति के व्यवधान रूप में हमारी प्रगति के मार्ग को बाधित कर रही थीं । गौरेत्या, राष्ट्रीय रक्षा व हिन्दू-मुस्लिम ऐक्य, राष्ट्रीय शिक्षा, शराब आदि दुर्व्यसनों से रोकना, नारी जागरण या नारी-उद्धार का सुधार, ब्रह्मसंघर्ष, हिन्दू धर्म का आहम्बरी रूप परस्पर का विद्रोह व हिन्दू संगठन का अभाव, निर्धनों तथा धनिकों के मध्य अर्थ सम्बन्धी गहरी असम्यक्ता आदि प्रश्नों की ओर नाटककारों का ध्यान गया । उपर्युक्त सभी नाटक इन समस्याओं के ही कुछ या अधिक रूपों को लेकर अनुशासित हुए हैं । व इन्हीं सूतों से उनकी कथावस्तु का ताना बाना बुना है । ये ही उक्त नाटकों के मुख्य कथाध्वज हैं । जब तक इन प्रश्नों का समाधान न होगा स्वतन्त्रता या स्वराज्य की प्राप्ति असम्भव है ।

७६. वान्तरिक कारणों के अतिरिक्त देश की दुर्दशा के लिए उत्तरदायी अंग्रेज शासनाधिकारी भी नाटककारों की दृष्टि से बच नहीं सके । इस शासक वर्ग ने अपने रैशो-आराम के लिए इस देश की सारी सम्पत्ति लूट ली । एक अंग्रेज पादरी ने १९०२ में लिखा है कि भारतवासी जी नहीं रहेंगे केवल जीवधारियों में उनकी गिनती भर होती है । हिन्दुस्तान में अंग्रेजी सम्यक्ता को बनाए रखने के लिए नियुक्त अंग्रेज सैनिक पर ७७५ रुपये वार्षिक व्यय होता है जब कि इंग्लैण्ड में उन पर होने वाला व्यय २२५ रुपये मात्र है । लाला लाजपत राय के अनुसार 'वर्तमान परिस्थिति यह है कि ब्रिटेन साम्राज्य के जनौष के लिए बाजा बजाता है और बाजा बजाने वालों का वेतन देता है भारतवर्ष । यह बाजा बजाने वाला प्रायः स्वयं ब्रिटेन ही होता है ।'

७७. अपने देश से कांच, मिट्टी, सीप तथा लोहे की चमकदार चीजें मँजकर 'सुबसूरत वाहन सप्लाई' करके तथा चन्द मिट्टी के खिलौनों द्वारा ये अंग्रेज देश की सारी सम्पत्ति इंग्लैण्ड ले गए। उतना ही नहीं, उनके द्वारा कल-कारखानों तथा मशीनों की स्थापना ने लघु उद्योगों को नष्ट करके देश की कला को ही ठेस नहीं पहुँचाई वरन् कच्ची सामग्री के निर्यात और उसके स्थान पर विदेशी वस्तुओं के आयात द्वारा देश को निर्धन बनाने के साथ ही प्रगति के मूल उपादानों को ही उखाड़ फेंका।

७८. बालीय नाटककार समस्या तथा उसके मूल कारणों के अंकन द्वारा अपनी राष्ट्रीय चेतना का प्रमाण देकर ही शान्त नहीं हो गए वरन् इससे जागे बढ़कर उन्होंने मुक्ति तथा स्वतन्त्रताप्राप्ति की चेष्टाएँ कीं। एकता का आदर्श प्रस्तुत किया -- केवल हिन्दू-मुस्लिम ऐक्य का, जिनके बीच वैपनस्य का भाव उत्पन्न करके ब्रिटिश अधिकारी अपनी सत्ता को सुरक्षित करने की चेष्टा कर रहे थे^३ वरन् हिन्दुओं की आपसी फूट के दुष्परिणाम-दर्शा कर उन्हें भी एक होने का आदेश दिया^४। पौराणिक नाटकों में ईश्वरीय या देवी पात्रों के मुख से ये ऐसे कथन कराए गए हैं^५।

७९. आत्मबल तथा आत्मविश्वास के भावों को जागृत करने के साथ नाटककारों ने स्वदेशी का प्रचार किया^६। किशनचन्द 'जवा' का 'देश दीपक' इस

१-मिस्टर लैंग--'यही कि कांच, मिट्टी, सीप और लोहे की चमकदार चीजें मँजकर हरसाल इण्डिया का तमाम काज अपने आधीन कर लेना चाहिए। कष्टों आप इसमें का करेंगे ?

मि० जेज-- मैं सुबसूरत वाहन सप्लाई करूँगा जो पूरी बनकर उन्हें शीशे में उतारेगी। बिना टौर और टुकने के लुफिया जहर बनकर उन्हें मारेगी। और टुक ?

मि० मुरारी--मैं मिट्टी के खिलौनों से उन्हें टमाशा दिखाऊँगा।

मि० जौन -- और मैं कांच के बरतनों से उनकी डोल्ट यहाँ लाऊँगा।

--जवा-- 'देश दीपक' अंक १, दृश्य २, पृ० २५।

२- दुर्गाप्रसाद गुप्त-- 'भारतवर्ष', अंक १, दृश्य ५, पृ० ७१

३- न अमराप हिन्दू का न कल मुस्लिम की गलती है परस्पर एकता की चेष्टा करके विदेशी बाँटें खटती हैं।

सुवर्णशर-- और दुर्गाप्रसाद, अंक १, दृश्य १, पृ० ५

४- करीब वह काम बिजिले दर बापस की लड़ाई हो।

विस्तारी ड्रोह यावि बिल से तो भारत की मलाई हो।

--मैहरा-- बिपड़ क्लाटी अंक २, दृश्य १, पृ० ६४

५- मन्वान विष्णु-- 'जिस मानव समाज में अपनी जाति का अपने देश का, गौरव नहीं, बापस में रक्खा नहीं, तो फिर उनपर अत्याचारियों द्वारा अत्याचार होते हैं, वह केवल उन्हें जागृत करने के लिए उनकी दशा सुधारने के लिए।' ^{दुर्गाप्रसाद गुप्त-- सत्यनारायण, अंक १, दृश्य १, पृ० ८}

६- वह वह जो सब में बड़ी है कि सब रस रस देशी हो।

हो नाचने देश की और साथ ही इतिहास देशी हो।

जवा -- भारतवर्ष -- मंगलाचरण

प्रसार के माध्यम से देश-सेवा के हितार्थ लिखा गया है ।^१ अपने स्वदेशी विचारों को नाटक के रूप में छाना ही उचित समझ कर यथासाध्य देश-सेवा में भाग लेने की चेष्टा की है ।^२ स्वतन्त्रता संग्राम के सेनानियों के समान नाटककारों ने विदेशी वस्त्रों की होली ही नहीं जलाई, वरन् विदेशी भोजन और विदेशी भाषा का भी तिराकार किया, क्योंकि ऐसा भोजन होगा वैसे ही विचार, बल-बुद्धि और आचार होंगे । जो जाति अपनी भाषा की प्रतिष्ठा करना नहीं जानती वह अपने पूर्व पुरुषों के इतिहास से अनभिज्ञ रहकर विदेशी आदर्श पर चलने के लिए बाध्य होती है और पतन से मिलकर कभी भी उन्नति के सौपान पर नहीं चढ़ सकती । जो शिक्षा हमको संस्कृत, हिन्दी या फारसी की भाषाओं से मिल सकती है, वह अंग्रेजी या फ्रांसीसी भाषा से नहीं । एक विदेशी वस्तु हमारी बीस आवश्यकतारें उत्पन्न करती है और हम कर का पैसा देकर गरीबी मोल ले लेते हैं ।^३ राष्ट्रीयता महात्मा गांधी ने इसी कारण देश को विदेशी वस्तुओं के बहिष्कार की प्रेरणा दी थी । बहिष्तात्मक आख्योग तथा सत्याग्रह के उदाहरणों से तो नाटक भरे पड़े हैं ।

८०. आलोच्य नाटककारों के हृदय देश-प्रेम की भावनाओं से पूर्ण थे । ब्रिटिश शासन में भारत की दुर्दशा के कल्पनापूर्ण चित्रों-जहाँ की अज्ञात पीड़ित मातारें मूख की ज्वाला से अपने कलेबे के टुकड़ों को बेचती है,^४ अपनी आवश्यकताओं की मांग करने वाले भारतीय अंग्रेजों के दमनचक्र में पीसे जाते हैं,^५ देशव्यापी रोग, महामारी अकस्मिककाल तथा बाढ़ के क्षिप्र होते हैं, कुचकों की रात-दिन के परिश्रम से

१- नाटक की भूमिका ।

२- 'हन्हीं कपड़ों ने भारतवर्ष को नरकाल कर डाला ।

विदेशी वस्तुओं की चाह ने संकाल कर डाला ।

हन्हीं फैशन के फंदों ने हमें ज़माना कर डाला

बनावट की कुरी ने हमें हलाल कर डाला ।

--दुर्गाप्रसाद गुप्त--'गांधी दर्शन', अंक १, दुस्य २, पृ० १७

३- 'कैला' --'भारत वर्षण', अंक १, द्व दुस्य २, पृ० २३

४- ११

११ का पंचायत काण्ड

अर्जित कमाई सत्राधारियों की पैट चढ़ जाती है तथा उनके रुदन पर ऊँजों के ऐशो-वाराय की सामग्री जुटाई जाती है, उनके अतिरिक्त उन्होंने भारत के गौरवपूर्ण अतीत की फाँकी देखी थी। वे पुनः उस स्वर्णिम युग के चमक देखने लगे। बालोच्य नाटकों में उनके व्यथित-हृदय की यह पुकार बराबर सुनाई देती है।

८१. जमनाप्रसाद मेहरा का 'भारत पुत्र' (सं० १६८६) 'पंजाब केसरी' (सं० १६८५), श्रीकृष्ण 'हसरत' का 'महात्मा कबीर', किशन चन्द 'जेबा' का 'शहीद सन्यासी' (१६२७), दुर्गाप्रसाद गुप्त का 'श्री गांधी दर्शन' (१६२२ दि० सं०) पण्डित रैवती नन्दन भूषण का 'कर्मवीर' (सं० १६८२) कवि गोकुल प्रसाद वैश्य का 'सत्ये विजय' तथा 'भारत विजय अर्थात् देशवक्त लाल सिंह' (१६२०) राष्ट्रप्रेमी चरित नायकों के जीवन चरित सम्बन्धी नाटक हैं जिनमें नाटककारों ने लाला लाजपतराय स्वामी ब्रह्मानन्द, महात्मा गांधी, कबीर, लाला लालसिंह तथा सत्यवक्ता के अमृत अमृत देश प्रेम तथा उसके फलस्वरूप जीवन में आने वाले संघर्षों का नाटकीकरण किया है। ये सभी प्रमुख पात्र सत्य, अहिंसा, त्याग तथा ऐश्वर्य के आदर्श व सच्चे सत्याग्रही थे। इन आदर्श देशप्रेमियों के विरोध में मि० कलंक जैसे पात्रों की योजना करके नाटककारों ने उन राजवक्तों का उपहास किया है जो डिग्नियों और उपाधियों के प्रलोभन में देश-प्रेम को कुचल कर अधिकारियों के लुशामदी बने रहते हैं। ऐसे पात्रों के द्वारा आदर्श पात्र बीर भी उजागर हुए हैं।

८२. आदर्श पुरुष-पात्रों की क्षमता में बालोच्य नाटककारों के स्त्री पात्र भी किसी तरह पीछे नहीं हैं। वस्तुतः यह तत्काल का ही प्रभाव है, जब महात्मागांधी की प्रेरणा से भारत की नारियाँ पर्व से निकलकर पुरुषों के कंधे से कंधा मिलाकर स्वयं स्वतन्त्रता संग्राम का संचालन कर रही थीं। 'कर्मवीर' नाटक की विद्या तथा 'श्री गांधी दर्शन' की सुशीला व कस्तूरबा इसी नारी-चेतना की प्रतीक हैं। अपने पतियों के बन्दी हो जाने पर वे अशाय अवलाहों के समान विलाप नहीं करती बल्कि अपने पतियों के कर्तव्य च्युत हो जाने पर उनकी आँखें खोलने के लिए स्वयं

१- सुशीला -- 'नारी का धर्म निज धर्म पर बलिहार होने वाले वीर पति को कष्ट सहते देखकर उसे अपने लठ से पीछे हटाना नहीं, उस वीरचित्त बलिदान पर हँसना है।' -- रैवतीनन्दन भूषण -- 'कर्मवीर' अंक २, पृ० ८०।

कार्य क्षेत्र में उतरती है। 'हाँ मुझे देश के लिए जेल जाना ही स्वीकार है ... जब बाप जैसे पुरुष जी हज़र की बुढ़ियाँ पहनकर घर में बैठ जाएंगे तब अवश्य ही हम अबला लोग देश-सेवा का काम उठाएंगी और ^{आप} कल पुरुषों की अबलाओं की शक्ति दिखाएंगी' -- अपने पति रायबहादुर के प्रति सुशीला की यह उक्ति उस समय की प्रबुद्ध नारी-चेतना का प्रमाण है।

हिन्दू-मुस्लिम संघर्ष

८३. अंग्रेजों की भेद और पृथक्करण की नीति (Divide and rule)

के कारण हिन्दू-मुसलमानों की समस्या देश की प्रधान समस्या बनी हुई थी। इस अल्पसंख्यक वर्ग को राजनैतिक अधिकार देकर ब्रिटिश साम्राज्यवादियों ने देश में साम्प्रदायिकता का विष बीज बो दिया, जिसका प्रभाव सामाजिक क्षेत्र में भी पराप्त पड़ा। मुसलमान अपने को हिन्दुओं से भिन्न समझने लगे। दोनों जातियों के मध्य संघर्ष और वैमनस्य की साईं गहरी हो गई। छोटी-छोटी बातों पर संघर्ष होने लगे। स्लीमन ने अपनी डायरी भाग १ के पृष्ठ २६२ पर लिखा है कि 'दशहरा तथा मुहर्रम पर ब्रिटिश कमलदारी में हर जिले में एक न एक साम्प्रदायिक उपद्रव होता था। कोई त्योहार खाली नहीं जाता था। पर अब में ऐसा कभी नहीं हुआ। मुरादाबाद में १८५५ में मुहर्रम के अवसर पर बल्ला हो गया। एक छिप्टी तथा कई सिपाही जख्मी हुए।' यह साम्प्रदायिकता, देश की एकता और संगठन को नष्ट विध्वंसित करके अंग्रेजी शासन को प्रभु देकर परतन्त्रता को सुदृढ़ बना रही थी। नाटककारों का इस ओर ध्यान गया। इसके दुष्परिणामों का संकेत करते हुए उन्होंने एकता का वादश प्रस्तुत किया। समस्या के मूल में जाकर उसके समाधान की चेष्टा की।

८४. किरतचन्द 'जैना' का 'जख्मी हिन्दू' (१९२५), दुर्गाप्रसाद गुप्त का 'श्रीमती मंजरी' (१९२६-१९३०), बाबू कन्हैयालाल 'तसव्वर' का 'देशदशा', बलदेवप्रसाद सारंग का 'परायकार' (सं० १९३६), हिन्दू मुस्लिम ऐक्य के वादश को लेकर लिखे गए नाटक हैं। इनके अतिरिक्त अन्य नाटकों में प्रासंगिक व उपकथाओं के रूप में तथा छोटी-छोटी छटनाओं के रूप में नाटककारों ने इस प्रश्न को उठाया है यथा

१-दुर्गाप्रसाद गुप्त-- 'श्रीमती मंजरी', अंक २, पृ० ६३

२-किरतचन्द 'जैना'-- 'बाबू कन्हैयालाल शाह और अवध राज्य का पतन', पृ० १८६-१९०।

अब्दुल समी साहब का 'कलियुग की सती' (१९२३) हरिकृष्ण 'जौहर' का 'दुःखी भारत' आदि। 'श्रीमती मंजरी' में जगलकिशोर और जलालुद्दीन, कमरुद्दीन और उसकी पत्नी अजीज़ तथा मंजरी इसी एकता के आदर्श हैं। पण्डित जगलकिशोर धार्मिक संकीर्णताओं को ऊपर उठाकर कसहाय, यतीम बालक जलालुद्दीन का पालन पोषण करता है तो कमरुद्दीन को भी निःसहाय मंजरी को अपनी 'हिन्दू बेट्टी' बनाकर उसके हितार्थ मित्र जानकी नाथ का कोपमाजन बनता है। नाटककार ने इस कथा के द्वारा एकता के उच्च आदर्श को प्रस्तुत किया है तथा दोनों ही जातियों को समाजमय व फूँठी मर्यादा से ऊपर उठने का आदेश दिया है।

८५. 'देशदशा' का जान महम्मद व पत्नी शरीफा द्वारा सोहन की सहायता इसी एकता की प्रतिपादक है। एक साण के लिए भी पति का वियोग न सह सकने वाली यह नाई सहायता से भागे कर्तव्यच्युत पति को धिक्कारती ही नहीं वरन् इसके लिए स्वयं कटिबद्ध होती है। "एक माई मुसीबत के पंजे में गिरफ्तार होकर कष्ट भोगता फिरे और दूसरा अपने फर्ज से गाफिल होकर एसी इशरत का भोग करे ?.... मैं जाऊंगी और सोहन की हर तरह से हमदाद कर हिन्दू-मुस्लिम को एकता का सबक दूंगी।"^{१२}

८६. 'हिन्दू की गाय' का सम्पूर्ण कथा काल हिन्दू-मुस्लिम एकता के ताने-बाने से बुना है। एक ब्राह्मण द्वारा पालित यतीम बाला बानी नवाब सलील की पत्नी है। हिन्दू परिवार में पोषण के कारण वह हिन्दू धर्म की पूजक है। हिन्दुओं के प्रति ईर्ष्यालु नवाब के क्रोध के उपरान्त भी वह अपने माई गोपाल की बीशाला के लिए बम देती है। मियाज़ फकीर की अन्य कृष्ण-मक्ति तथा कृष्ण का उसे दर्शन देना इन घटनाओं के द्वारा नाटककार ने नवाब को संकीर्ण मनोवृत्ति से ऊपर उठाकर दोनों जातियों को एकता के सूत्र में बांध दिया है।

१- "मुसलमान है जो हिन्दू है, जो हिन्दू है मुसलमान है।
संयम पर यह गुरु पत्थर कि दोनों कर्म एक सा है।"

२- 'श्रीमती मंजरी', अकर, दूसरा, पृ० ६
अकर, दूसरा, पृ० ४४

३- कन्वैलाताल 'सहज' — 'देशदशा', पृ० ६५

साम्प्रदायिक संघर्षों का इतिहास दुहराकर इसने हमारे हृदयों में सौई हुई प्रतिहिंसा को जगा दिया और हम उन पूर्व घटित घटनाओं के लिए एक-दूसरे को उत्तरदायी ठहराकर उसका प्रतिकार लेने के लिए कटिबद्ध हो गए^१। मुसलमान तथा कालान्तर में अंग्रेज शासनाधिकारियों ने अपने स्वार्थ के लिए दोनों जातियों में विष-बीज बोकर इस प्रवृत्ति को बढ़ावा दिया।

८६. एक दूसरे के प्रति तुच्छ भाव रखने के कारण ही यह वैमनस्य दोनों जातियों के स्वभाव का अनिवार्य अंग हो गया। वे बिना स्थायी आधारों के संघर्ष के अवसर खोजने लगे। ये ही कारण है कि नाटक में ऐसी अनेक स्थितियाँ उपलब्ध हैं जहाँ कि नाटककारों ने बाजा बजाने, रामलीला की शोभा यात्रा निकालने

१- 'येह इस मौजूदह तालीम का कसूर है जिसने रहमदिल शाहों की तवारीसों न पढ़ाकर सिर्फ जालिमों के जुल्म का सबक पढ़ाया है। हरक के दिल में क्रुहम और नाउफफाकी के बीज को जमा दिया है।'।

--दुर्गाप्रसाद गुप्त-- 'गरीब किसान' १।१।४

२- (ख) कभी-कभी का सिकन्दर के प्रति कथन --

कभी हिन्दू को ऊंचा उठाकर मुसलमानों को दबाते हो।

कभी इस्लाम को लुप्त कर उसे सर पर चढ़ाते हो।

कभी मिलने नहीं देते, विलो में रंज लाते हो।

कि जिससे फूट पैदा हो, उसी रस्ते में जाते हो।

-- मोहन -- 'भारत पुत्र' २।१।७३

(ब) न तो कवराव हिंदू का न कुछ मुस्लिम की गलती है।

परस्पर एकता को देखकर, विदेशी जाति जलती है।।

सुवर्णसिंह -- 'वीर दुर्गादास' -- १।१।५

३- मेरा ख्याल है कि अगर सिर्फ हिन्दुओं के मन में मुसलमानों के खिलाफ या सिर्फ मुसलमानों के मन में हिन्दुओं के खिलाफ बुराई न रही तो फगड़े कम हो जायेंगे। अगर दोनों ही दिल में एक दूसरे के खिलाफ या बुराई रहने से फगड़े जरूर होंगे।

-- महात्मा गांधी -- 'हिन्दुस्तान की समस्याएं', पृ० ६४

४- कैला -- 'कस्मी हिन्दू' अंक १, दृश्य ५, पृ० ६

५- 'कहन्दू' -- 'कहर बकस'... हां हां, हम देखेंगे कि कौन माई का लाल हमें बाजा

बजाने से रोकता है। चलो माइयो। बाजा जरूर बजाओ। -- बजरू --

कांसी की रानी, अंक २, दृश्य ४, पृ० ६०

या मुहर्रम और रामलीला के एक साथ पहने के छोटे-छोटे प्रसंगों को लेकर गोवर्ण साम्प्रदायिक दंगों का चित्रण किया है। समाधान रूप में परस्पर भाव सम्मान तथा ऐक्य की भावना पर बल दिया गया है। जब तक दोनों जातियों में हिन्दवासी होने का गर्व न हो यह एकता असम्भव है।

गौरदा सम्बन्धी नाटक

६०. हिन्दू-मुस्लिम संघर्ष का दूसरा कारण था गऊ। हिन्दू जिस गऊ की रक्षा को अपना धर्म समझते हैं। मुसलमान उसी की कुर्बानी को अपना मज़हब। फलतः गौरदा को लेकर हिन्दू-मुसलमानों में अनेक बार संघर्ष हुआ^१। आलोच्य नाटककारों ने इस समस्या को अपने नाटकों में बराबर उठाया है और संघर्ष के दुर्दान्त चित्र प्रस्तुत किए हैं।

६१. दुर्गाप्रसाद गुप्त का 'गौरदा' (१९२६), पण्डित रामशरण जात्मानन्द का 'हिन्दू की गाय', पण्डित जगतनारायण का 'अकबर गौरदा' (सं० १८६५), इसी समस्या से सम्बन्धित नाटक हैं जिसमें नाटककार ने गोवध की कुरीतियाँ, उसके जिम्मेदार पुरुष तथा मूल कारणों का अंकन किया है।

'अकबर गौरदा' गोवध कुरीति के निवारणार्थ अकबर के ऐतिहासिक महाप्रयासों का अंकन है जिसके निर्माण में नाटककार ने ऐतिहासिक पुस्तकों के अतिरिक्त बहुत सी प्राचीन कवियों की कविता आदि का सहारा लिया है। 'गौरदा' नाटक हरिदास तथा उसकी पत्नी करुणा की अन्य गोपबलि का नाटकीय अंकन है जो गऊ के कारण जमींदार भीम सिंह के कोपमाज्म बनते हैं, अपना सर्वस्व हूटा देते हैं किन्तु हिन्दू के घर में जन्म लेने तथा हिन्दू होने के कारण वह मार्ता हुत्य गौ को बेचने को तैयार नहीं^२। समस्या के मूल को उठाने वाली कथा है चौपटानन्द की जो वान में पिछी गाय को शिला हकने में अपनी असमर्थता के कारण उसे छोड़ देता है।

१- दुर्गाप्रसाद गुप्त- 'विश्वामित्र' १।३।१० (वा) 'भारतवर्ष' २।५।८१

२- 'गौरदा' अंक २, दृश्य १, पृ० ४८ व अंक २, दृश्य १, पृ० ५४।

कांजीहाउस के अधिकारी उसे कसाई के साथ नीलाम कर देते हैं। ठीक ज़रूर पर परमानन्द पहुँचता है, किन्तु मज़हब का रंग समस्या को गम्भीर बना देता है। कसाई--"मज़हबके नाम पर एक लाख"--परमानन्द सब सम्पत्ति को लेकर गाय की रक्षा करता है।

६२, दान में मिली गायों को ब्राह्मणों द्वारा कसाई को बेच देना, मंहगाई के कारण उनका निवाह करने में ब्राह्मणों की असमर्थता, तथा दुर्बल क्षीण व असमर्थ गायों की व्यर्थता इस बुराई के मूल उत्पाद बताए गए हैं। नाटककार ने इन तथ्यों को बड़ी ही व्यंग्यपूर्ण शैली में व्यंजित किया है। इसके द्वारा नाटककारों ने विघटित होते हुए हिन्दू धर्म का ताका खींचा है।

ग्राम्य जीवन सम्बन्धी नाटक

६३, भारत एक कृषि प्रधान देश है। किसानों की समस्याएं गावों की समस्याएं हैं। आलोच्य नाटककारों का ध्यान इस समस्या की ओर आ गया किन्तु इसके अंजनबके बहुत कम प्रयास किए गए। आरजू साहब का "दुखिया भारत" (सं० १९८२), दुर्गाप्रसाद गुप्त का "गरीब किसान", रामेश्याम "कथावाचक" का 'महर्षि वाल्मीकि' (१९५१ द्वि० सं०) इस क्षेत्र के यत्किंचित् प्रयास हैं। इनके अतिरिक्त अन्य नाटककारों ने भी यत्र-तत्र इस तरह की फलकियां दी हैं। सामाजिक, ऐतिहासिक तथा पौराणिक तीन कालों का इतिवृत्त लेकर चलने वाला 'महर्षि वाल्मीकि' नाटक का केवल प्रथम अंक प्रस्तुत समस्या से सम्बन्धित है, जिसमें क्षेत्रबालक के द्वारा नाटककार ने कृषकों की दुर्दशा, रौंगों का प्रकोप, निर्धनता के कोड़े, लाने न बुकाने पर घर की कुर्की, जमींदार की बाइना पर अपनी पुत्रियों को होम न करने से उनके असह्य अत्याचार तथा पाशविकता के दमन-चक्र में भारत के गरीब किसान के जीवन का यथातथ्य अंकन प्रस्तुत किया है।

- १(अ) आतमानन्द -- हिन्दू की गाय अंक १, दृश्य ३, पृ० ११
 (ब) दुर्गाप्रसाद गुप्त -- 'गरीब' अंक १, दृश्य ४, पृ० ६ ३३
 (इ) कल्लवारायण -- 'अकबर गरीब', पृ० १४६
 २- कथावाचक -- 'महर्षि वाल्मीकि', अंक १, पृ० २०

६४. 'गरीब किसान' तथा 'दुखिया भारत' में कृषकों की दुर्दशा तथा जमींदारों के अत्याचारों का उल्लेख है। सुथम प्रेमचन्द की 'कर्मभूमि' का नाटकीय रूपान्तर है जिसमें एधु के पुत्र महावीर के चरित्र द्वारा नाटककार ने कृषकों में जागती नई चेतना को अभिव्यक्ति दी है। जमींदारों के अत्याचार सहने में ही कृषकों की दुर्दशा का अन्त नहीं होता वरन् वर्ष भर के परिश्रम से अर्जित उसकी सारी सम्पत्ति ताल्लुकेदारों, जमींदारों, अंग्रेज पदाधिकारियों के पट्टेदारों, जमलों तथा सेवकों की मँट हो जाती है। इसके उपरान्त भी उसकी स्थिति में कोई अन्तर नहीं आता। वह सदैव उनकी छुड़कियों का शिकार रहता है।

प्रहसन

६५. नाटक में हास्य की योजना वादिकाल से ही होती आई है। उस समय दृश्यकाव्यों में हास्य विधान प्रधानतः दो रूपों में था— प्रथम विदूषक की योजना द्वारा, उसकी हास्य जनक वांग्मिक चैष्टाओं, पैटर्न की प्रवृत्ति व असंगत उक्तियों के द्वारा तथा दूसरा प्रहसन की परिस्थितियों में जिसकी आत्मा भाव है। भाव मनोरंजन ही नहीं, वरन् सामाजिक चेतना जिसका मूल प्रतिपाद है। मूल कथा की गम्भीरता से सामाजिकों को बीच-बीच में उन्मुक्त करके उनका मनोरंजन तथा अभीष्ट उद्देश्य की सिद्धि वह मूल तत्व है, जिसकी प्रेरणा पर नाटकों में हास्य की योजना जैसा हास्यास्पद दृश्यों का विधान किया जाता है। इस सम्बन्ध में वांग्म नाटककार टाड्डन का मत है— 'विरन्तर गम्भीरता हमारे मस्तिष्क पर अत्यधिक दबाव डाले रहती है। हमें उसे बीच-बीच में स्वस्थ बनाना लेना चाहिए। जिस प्रकार यात्रा में हम बीच-बीच में रुक जाते हैं। करुणामिश्रित हास्य हमारे

४-६- वनस्पति का मत —

(ब) विकृताकृति वाग्विषयैरात्मनोऽथ परस्य वा

हासः स्वातःपरिपोषोऽस्य हास्यामिः प्रवृत्तिस्मृतः । (दशरूपक ४ प्रकाश, पृ० ७५)

(ग) विकृताकार कारवैष्य चैष्टादेः कृत्वा वदेत्

हास्यो हास स्वाधिभावः स्वेतः प्रमथ चेतः । (साहित्य दर्पण, परि० ३, पृ० २९४)

१-मत है किछत माखीया का कथन— हाथ जो हल चलाकर, रक्त को पानी बनाकर, कड़ी बम बोझ कठिन बरसात का प्रहार के लकरवन् उदपन्न करते हैं उनके पसीने की कपास के बिंदु की कड़वा हो रहे हैं। -अमर-उदयपक अक१। दृश्य२, पृ० ३०। २-गरीब किसान अक१, दृश्य१, पृ० ५१। ३-जमनाप्रसाद मेहरा पंजाब कसरी ११, १२, १३, १४

और ऊपर उसी प्रकार प्रभाव डालता है, जिस प्रकार अंकों के बीच संगीत का विधान जिसमें ही लम्बी कथावस्तु तथा कथोपकथन में चाहे वह अत्यन्त ही विशिष्ट हो तथा उसकी भाषा अत्यन्त सजीव हो विश्रान्ति सी मिलती है।

६६. इस दृष्टि से बालोच्चकालीन नाटकों की हारय योजना पर विचार करने से निराशा ही अधिक मिलेगी। वहाँ मस्तिष्क को मूल कथा की गुम्फिरता से विश्रान्ति देने के साधन रूप में नहीं वरन् साध्य के रूप में हास्य कथाओं का विधान किया गया है जिनका आधिकारिक कथा के समान अपना उद्देश्य और प्रयोजन है। वे मूल कथा के उद्देश्य को प्रभावपूर्ण और प्रेरित करने वाली नहीं, वरन् उससे पूर्णतः वियुक्त स्वतन्त्र कथारं हैं। इसी विमृशता के कारण ये कथारं हिन्दी के विद्वत् समीक्षकों की कटु आलोचना का शिकार बनीं। डा० श्रीकृष्ण लाल बल तथा डा० वैदपाल तन्ना ने लगभग समान विचारों को व्यक्त किया है। उनके अनुसार १६वीं शताब्दी का हास्य अशिष्ट, भद्दा और बल्लील अथवा ही २०वीं शताब्दी के दो कथानकों की परम्परा में रहे इस गर गीण व हास्योत्पादक कथानक भी बड़े भद्दे और कुरुचिपूर्ण होते थे। डा० सोमनाथ गुप्त और श्रीकृष्णदास ने लगभग समान शब्दों में इसी तथ्य को स्वीकार किया है। उनके अनुसार कुरुचि उत्पन्न करने में ये कौमिक ही सबसे अधिक उत्तरदायी हैं। उनमें प्रायः निम्न श्रेणी की बातें होती हैं। डा० उपाध्याय के अनुसार मूल कथा से पूर्णतः भिन्न ये कौमिक हास, उपहास द्वारा सामाजिक जीवन की समस्याएं प्रस्तुत करते थे, किन्तु यह प्रस्तुतिकरण बड़ा बल्लील, स्थूल एवं कुरुचिपूर्ण रहता था। रामनाथ लाल सुमन तथा श्री जी०वी० श्रीवास्तव ने पारसी रंगमंचीय नाटकों के हास्य को भद्दा अशिष्ट तथा कुरुचि और

१- मानुषेव शर्मा-- भारतीय युगीन नाट्य साहित्य, १९६२, पृ० १४५

२-(क) डा० श्रीकृष्णलाल-- हिन्दी साहित्य का विकास, तृ० सं०, १९५२, पृ० २१३

(ख) डा० वैदपाल तन्ना-- हिन्दी नाटकों का समालोचनात्मक अध्ययन, १९५६, पृ० ६३

३-(क) श्रीकृष्णदास-- 'हमारी नाट्य परम्परा', पृ० सं०, पृ० ६१४

(ख) डा० सोमनाथ गुप्त-- 'हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास, तृ० सं०, १९५१, पृ० १५२-३।

४- डा० राजबीर उपाध्याय-- 'हिन्दी और गुजराती नाटकों का तुलनात्मक अध्ययन' प्रथम संस्करण, १९६६, पृ० ३१८।

परिष्कार विहीन कहा है^१। कब्बुलाल जी के अनुसार पारसी नाटकों के सस्तेपन का एक ही आधार हो सकता है और वह है इन नाटकों के कॉमिकों में प्रयुक्त सस्ता एवं मौंढा हास्य जिसका उद्देश्य सामाजिकों को इस स्थिति में ले जाना उतना नहीं जितना उसको कुछ देर के लिए हँसाना या मनोरंजन करना रहा है^२।

६७. इन समीक्षाओं में सत्य का यह किन्तु वह एकांगी है। १६०० के पूर्व के नाटकों पर ये धारणाएँ अधिक अवलम्बित प्रतीत होती हैं। क्योंकि २०वीं शताब्दी में हास्य की योजना काफी व्यवस्थित हो गई थी। आगा स^{६७}महब काश्मीरी ने शेक्सपियर के नाटकों के प्रभाव में अपने नाटकों में सर्वप्रथम दो स्वतन्त्र कथानकों का विधान किया किन्तु जिस परम्परा का उन्होंने अनुपात किया वह आगे नारायण प्रसाद 'बैताब' के प्रयासों से समाप्त हो गई। दो विभिन्न कालों के कथानकों को रखकर नाटक की छत्रविष्णुता, रस सिद्धता और इन्द्रिय सिद्धि में बाधात पहुँचाने के स्थान पर 'बैताब' जी ने मुख्य गम्भीर कथानक में ही हास्य को उचित स्थान दिया। अपने 'रामायण', 'महामारत' आदि नाटकों में हास्य के केवल इन्हीं प्रसंगों को उन्होंने चुना जो मूल ग्रन्थ में आए हैं। 'ताल्लिब' ने 'सत्य हरिश्चन्द्र' में विश्वामित्र के शिष्य नक्षत्र द्वारा तथा आगा हज ने 'मीरु प्रतिज्ञा' में राजा शाह के समासदों द्वारा हास्य उत्पन्न करने की चेष्टा की है। उनका 'सीता वनवास' कभी ऐसा ही नाटक है, जिसमें स्वतन्त्र रूप से कोई हास्य कथा नहीं है। लवकुश का वाग्वैदग्ध्य और पीठी चुटकियाँ दर्शकों के हृदय में फुलकड़ियाँ बोड़ती हैं। वस्तुतः जब हास्य और व्यंग्य का पुट मूल कथानक के पात्रों के संवादों, क्रियाओं और प्रसंगों आदि में दिया जाने लगा था। २० वीं शताब्दी में हास्य का विधान दो रूपों में किया गया है --

(१) प्रारम्भिक स्थिति में गौण कथानकों की योजना द्वारा (२) तथा उत्तरवर्ती काल में मूल कथा को ही किसी पात्र द्वारा।

१-(ब) रामनाथ ठाकुर 'सुफने' - हमारे नाटक और उनका बमिनय सुधा, वर्ष ५, त्रिमासिक १९३३।

(बा) बरसानेठाळ कुर्वीदी - हिन्दी नाटकों में हास्य रस - हिन्दी साहित्य संसार, नवम्बर दिवसी, प्र० सं०, १९५७-पृ ०५३

२- श्री कब्बुलाल सुल्लवानिया - 'बैताब' युग की क्यों ? - श्री नाट्यम पत्रिका

वर्ष ५, अंक ५, १९६६, पृ २०

६८. ऊपर जिन विद्वानों ने रंगमंचीय हास्य कथा की आलोचना की है उनमें से अधिकांश समीक्षकों ने उनकी सामाजिक चेतना को स्वीकार किया है। बहु विवाह, वैश्यावृत्ति, जुआ, मद्यपान, बाल विवाह, स्त्रियों की हीन दशा, अविद्या, पाश्चात्य सभ्यता के प्रभावान्तर्गत खान-पान और आचार विहीनता, अंग्रेजी शिक्षा और फैशन के कुत्सित प्रभाव, धार्मिक कर्मकाण्डों, पुरोहित-पण्डितों तथा ज्योतिषियों का आधिपत्य, स्वार्थपूर्ण दान आदि समाज के कुत्सित और कुलूप रूपों को लेकर ये हास्य कथारं रची गई है। बुराईयों पर व्यंग्य प्रहार करके सामाजिकों के मन में उसके प्रति विवृण्णा उत्पन्न करना नाटककारों का प्रधान लक्ष्य रहा है। वस्तुतः समाज से बुराईयों का उन्मूलन करने में हास्य सदैव ही सचेत, जागरूक सैनिक प्रहरी रहा है। उपदेश शुष्क होने के कारण जो कार्य नहीं कर सकता वह हास्य के लिए सहज सम्भव है, क्योंकि उपदेशों से उद्भूत उपेक्षा और तिरस्कार की भावना के स्थान पर हास्य में लज्जित करने की शक्ति है। मलग्रैव, होरेस, ड्राइडेन ने इसे सुधार का शस्त्र माना है^१। श्री जी०पी० श्रीवास्तव के अनुसार बुराई सभी पापों के लिए इससे बढ़कर कोई दूसरा संग्राहक नहीं है। केवल मनुष्य ही नहीं, बल्कि यह धर्म और समाज को सुधारने वाला है। यही कारण है कि फ्रेंच दार्शनिक वगीसा ने हास्य के उस विज्ञान की पुष्टि की है, जिसके पीछे सामयिकता की फलक हो।

६९. रंगमंचीय नाटकों में सामाजिकता का आग्रह अंग्रेजी नाटकों के प्रभाव के फलस्वरूप था। कहा जा चुका है कि रंगमंचीय नाटकों के उद्भव और विकास में अंग्रेजी नाटकों का महत्वपूर्ण योग रहा है। पाश्चात्य कॉमेडी के अनुकरण में नाटककारों ने समाज के निन्दनीय पक्षों की ओर दृष्टिपात किया। अथर्व संस्कृत नाट्यशास्त्र के अनुसार प्रहसन का मुख्य उद्देश्य हास्य विनोद की सृष्टि है। सामाजिक यथार्थवाद के लिए उसमें कोई अ स्थान नहीं।

१००. यह प्रभाव सीधा नहीं आया। नाटककारों ने मराठी नाटक कम्पनियों के हास्य अभिनेयों से इस प्रभाव को ग्रहण किया। १९ वीं या

१- स्वाम मुरारी ज्ञवाड— जी०पी० श्रीवास्तव की कृतियों में हास्य विनोद

२० वीं शताब्दी की हास्य कथाएँ ही सामाजिकता की दृष्टि से महत्वपूर्ण नहीं हैं। यदि रंगमंचीय नाटक कम्पनियों के सम्पूर्ण इतिहास पर दृष्टिपात किया जाए तो ज्ञात होगा कि कॉमिकों का सूत्रपात ही सामाजिकता के क्रोध से हुआ है। उस परम्परा का पहला कॉमिक 'श्रीमन्त' था जो २६ नवम्बर १८५३ को 'राजा गोपीचंद व जलधर' के बाद 'बाम्बे प्ले हाउस' में दिखाया गया। शनिवार ६ मई १८५४ को 'शिखावक्ष' के उपरान्त 'तीसरे खाँ शमशेर कादुर' प्रस्तुत किया गया। पारसी ड्रामेटिक क्रॉड ने ३ जून १८५४ को 'राजी मिर्जा नाटक' के दूसरे प्रयोग के उपरान्त 'कलाल खाना' का कॉमिक दिखाया। १६ दिसम्बर १८५४ को 'बलाउद्दीन और बानू जुलै खाँ' के उपरान्त 'फठान सफरेंज और गुल्लू' का पन्द्रह मिनट का कॉमिक प्रस्तुत किया गया। सन् १८५८ में जब गदर से शान्ति मिली तो 'फिरंगी और हिन्दुस्तानी तर्क' 'मुहम्मद' के उपरान्त 'बूढ़े सुशहाल की दावत' कॉमिक हुआ। इस अन्तराल में बाम्बे थियेटर बन्द रहा। सन् १८५८ के बाद 'वनजीगरके', 'तिरीखम सफाराम', 'नीली रात्रि', 'माटिया की नकल', 'कपूरचन्द माताचन्द', 'घाटी जैराकेस', '७६५ साला दुल्हा और १३ साला दुल्हन' आदि अनेक कॉमिक उपलब्ध हैं। रंगमंचीय कम्पनियों के इतिहास सम्बन्धी अध्याय में अभिनयों के साथ साथ प्राच्य हास्य कम्पनियों का भी यत्र-तत्र उल्लेख किया गया है। पारसी नाटक बम्बे मण्डलियाँ अपने इन कॉमिकों की योजना किसी विशिष्ट उद्देश्य की दृष्टि में रसकर करती थीं। बहुधा समाज के किसी व्यक्ति को उठाकर ये कॉमिक दिखाए जाते थे जिसमें उसका यथार्थ चित्र रहता था। जिस व्यक्ति का कॉमिक दिखाया जाता वह कम्पनी को बड़ा लालच देता था, किन्तु आदर्श के प्रति निष्ठावान कम्पनी मालिक कभी प्रलोभन में नहीं जाए।

१०१. रंगमंचीय नाटकों की प्रारम्भिक स्थिति में ये कॉमिक प्रायः अभिनय के अन्त में दिखाए जाते थे। सन् १८८५ तक यही परम्परा रही। किन्तु १८९५ से नाटककार नाटक के साथ कॉमिक लिखने लगे। इन हास्य कथाओं के सम्बन्ध में सबसे महत्वपूर्ण बात यह है कि वे किसी विशिष्ट नाटक के साथ सम्बद्ध नहीं थे। जो भी कॉमिक सफल सिद्ध हुए वे अनेक नाटकों के साथ जुड़ गए। उर्दू थियेटर के लेखक डा० नाबी ने एक कम्पनी के पास ऐसे तीसरे कॉमिकों का उल्लेख 'डा० बन्सुक्त कीर्तिकाशी' - उर्दू थियेटर, भाग १, पृ० सं०, १९६२, पृ० ३२८

किया है जो आवश्यकतानुसार समय-समय पर स्टेज होते थे। जनता गम्भीर कथानकों से हान्यमय कथानकों को अधिक पसंद करती थी। यही कारण है कि हिन्दी नाटकों के रंगमंच पर प्रवेश के समय न केवल एक ही प्रहसन कई नाटकों के साथ संयुक्त मिलता है वरन् इन हास्य कथाओं की लोकप्रियता के प्रभावान्तर्गत वे नाटककार जो स्वयं हास्य-पूर्ण कथानकों की सृष्टि नहीं कर सकते थे वे किसी दूसरे से प्रहसन लिखाकर नाटक के साथ जोड़ने लगे। उदाहरण के लिए श्री नन्दकिशोर लाल वर्मा ने 'अपने महात्मा विदुर' नाटक में 'क्षिप्रनारायण' सिंह रचित 'कलियुगी साधु' प्रहस्य रखा है। यही तथ्य है कि मूल कथा और हास्य कथा में न केवल उद्देश्य की विभिन्नता आ गई, वरन् काल सीमा का वैविध्य भी कम नहीं रहा। नाटक किसी दूसरे जमाने का है और हास्य कभी कथा वर्तमान युग की है। सामाजिक नाटकों में यह वैचल्य उपलब्ध नहीं है, क्योंकि अपने मूल रूप में दोनों ही कथाएं सामाजिक चेतना में सम्पन्न हैं। पौराणिक और ऐतिहासिक नाटकों के कलात्मक रूप और प्रभावान्विती की उससे अवश्य बड़ी प्राप्ति पहुंची है।

१०२. ऐतिहासिक नाटकों में ज्योत्सनाप्रसाद मेहरा के 'बसन्त' प्रभा उर्फ एक पैसा में सुदत्त और महाजन को मेहनत मजदूरी और ईमानदारी की शिक्षा देने के लिए मौजी राम की कथा, दुर्गाप्रसाद गुप्त के 'हम्मीर ठठ' में कलियुगी साधुओं की पीछे व डगी पृथ्वी से सम्बन्धित गौबर गणेश का प्रहसन, रामशरण आत्मानन्द के 'बालकृत मौज' में बैफिक्री व कृषकों की दुर्दशा से सम्बन्धित मिसरी, विदूषक व पुत्र ज्योति की व्यथालेखा के जारी हृदय में बंदल-बंदल विदूषकों की कथा, 'तसव्वर' के सम्राट बशीर में मोहन व जंचल, तथा मनसुलाल सोजितिया के 'रणबांकुरा चौहान' में रमेश, बरुण व बैस्या मदन सुन्दरी की मूल से पृथक् हास्य कथाएं हैं, जिनमें आधिकारिक कथा के ऐतिहासिक वातावरण की अपेक्षा वर्तमान समाज से सम्बन्धित समस्याओं का हास्य व व्यंग्यपूर्ण छेड़ों में प्रतिपादन किया गया है। लेकिन वही अच्छा है कि ऐतिहासिक रचनाओं में इस प्रकार के प्रयास अधिक नहीं किए गए। अधिकांशतः उपकथाओं की योजना की गई है जो मूल के उद्देश्य की प्रेरक है। केवल कुछ ही नाटकों में कॉमिक रस गये हैं। 'तसव्वर', क्षिरामदास गुप्त, व हरिशरण श्रीवास्तव 'मराठ' में अपने बीर साहसाळ, बैस का दुर्दिन व पृथ्वीराज किंवा चौहान चरित्र में हास्य की मूल के उद्देश्यानुसार संयुक्त करने की पुनर्रचना की है।

१०३. पौराणिक नाटक इस दृष्टि से अधिक आलोचना के विषय है। अधिकांश पौराणिक रंगमंचीय नाटककारों ने अपनी हास्य कथा को मूठ से पुथक रखा है। 'कथावाचक' जी के 'वीर अभिमन्यु' में सुन्दरी और उसके पति राजबहादुर की, 'भक्त प्रह्लाद' में नाम और दौलत की श्रेष्ठता के वादाविवाद को लेकर अश्रित लोभीराम और चंचला की, 'ईश्वर भक्ति' में घंटाकरण की जिसके लिए घन हीसब मुक्त है, बलदेव प्रसाद खरे के 'सत्यनारायण' में लम्पट पण्डित सौभाग्यचन्द और उसके शिष्य धुरन्धर और हुन्नु की, 'सम्राट परीक्षित' में सफाटकेबाजी के दोष दिखाने के लिए फक्कड़शाह, धींगड़मल आदि मारवाड़ी पात्रों की कथा, कसूर के 'परीक्षित' में भोला व पत्नी चन्द्रकला की कहानी जिसमें भोला मिश्र द्वारा पुस्तक की चन्द्रकला नायिका की कर्तुवों की कहानी सुनकर अपनी पत्नी पर सन्देह करता है, आत्मानन्द के 'गणेश जन्म' में बाज के डोंगी साधुओं का पर्दाफाश करके अविश्वासों को ठीकर लगाने के लिए धूर्त गण्डली के गृह फक्कड़ व सतान की अभिलाषा से उनके फंदे में पड़े मोहन और उसकी पत्नी कला की, गुप्त के 'विश्वामित्र' में मानवीय सम्बन्धों को विच्छिन्न करने वाले भगवानदास बकील की, बारजू के ऊषा अनिरुद्ध में पुनर्विवाह और विधवा समस्या पर आधारित राधे और गौमती की हास्य कथाएँ हैं। नाटककार ने कहीं भी मूठ से सम्पृक्त करने की चेष्टा क नहीं की। कसूर के 'अज्ञातवास' व 'हसरत' के सम्पृक्त-कस्ने-कि-चेष्टा-वहीं-की-।-कसूर-के-'सावित्री सत्यवान' में हास्य कथा के द्वारा मूठ के उद्देश्य को प्रेरित करने के प्रयास मिलते हैं, किन्तु पौराणिक नाट्य कृतियों की संस्था की दृष्टि से वे बड़े ही नाण्य हैं।

१०४. सामाजिक नाटकों में तो तत्सुगीन समाज से संबंधित प्रश्न हैं ही। यह अक्षय है कि समस्या के उसी पहलू को नहीं उठाया गया, जिसका आधिकारिक कथा में प्रतिपादन है। इन प्रश्नों का विवरण रंगमंचीय नाटकों की कथावस्तु के विवेचन में दिया जा चुका है।

१०५. यह जानते हुए भी कि इन हास्य कथाओं की योजना से उनकी कृतियों के कलात्मक सौन्दर्य को नति पहुँचैगी नाटककार ने उन्हें महत्व क्यों दिया ? मूठ कारण है जनता की मांग व कम्पनियों के व्यापारिक होने के कारण बर्ष ठाम की प्रभावता। कथावस्तु के चयन के सम्बन्ध में कहा जा चुका है कि जनता

का बड़ा भाग इन हास्य कथाओं के प्रति अनुरक्त था। कम्पनी मालिकों को भी इससे लाभ था। हास्य कथाओं को बढ़ाकर वे सर्वोच्च स्तर के निर्माण से बच जाते थे। एक दृश्य के समाप्त होने पर दूसरे को रंगमंच पर जमाने के लिए स्याप्त अवकाश मिल जाता था। सबसे महत्वपूर्ण तथ्य यह है कि इन हास्य कथाओं में जनता इतनी निमग्नित हो जाती थी कि मुख्य कथानक की समीक्षा की ओर उसकी दृष्टि जाती ही न थी। फलतः कम्पनी मालिक अपने नाटकों की कलागत कमियों की जाँच-पड़ताल से बच गए। उन्होंने जो कुछ दिया जनता उसी से सन्तुष्ट हो गई। जहाँ तक नाटककारों के दौलत का प्रश्न है वह इसी से स्पष्ट है कि आगा हश्र हास्य के क्षेत्र में दुहरे कथानकों की परम्परा का सुत्रपात करके भी उससे जान्नुष्ट थे। मृत्यु से पूर्व उन्होंने अपनी अमिलाषा व्यक्त की थी कि उनके बाद उनके नाटकों से ये हास्य कथारंजण कर दी जाएँ। इस अमिष्यक्ति के पीछे नाटककार के हृदय की वह सौन्दर्य चेतना है जो इन हास्य कथाओं के प्रतिबन्ध ही नाटककारों की सौन्दर्य चेतना को प्रतिबन्धित कर रहे थे।

रंगमंचीय नाटकों का वस्तु शिल्प

१०६. नाटक साहित्य का अन्विष्य अंग है जहाँ सौन्दर्य और

- रस तत्त्व की प्रधानता है। अतः विषय सामग्री के ग्रहण से अधिक महत्वपूर्ण पक्ष उसके विन्यास और प्रतिपादन शैली का है। नाटक के वस्तु-व्ययन में नाटककार से जिस सूक्ष्म यथार्थ और संवेदनीय दृष्टि की वांछा है, उसके साथ ही उससे इस बात की भी आशा की जाती है कि वह वस्तु का शिल्प विन्यास इस कुशलता से करेगा जिसमें वस्तु का अनीष्ट और चार्ज का चरित्र अपने स्वाभाविक रूप में विकसित हो। वस्तु सत्य ताँ यह है कि नाटक में घटनाओं का होना उतना आवश्यक नहीं है जितना कि उन घटनाओं को सजीव दृष्टि से देखकर उसकी व्यंजना में कथावस्तु का निर्माण कर लेना है। नाटक की कथावस्तु के दो रूप हैं -- १-घटनाओं का व्ययन व २- घटनाओं का संकलन। प्रथम पक्ष से संबंधित रंगमंचीय नाटकों की विवेचना ऊपर की जा चुकी है, वहाँ केवल उसके शिल्प विन्यास पर विचार वांछित है।

१- रामकुमार वर्मा -- "रेखी टाई" -- नाटक की भूमिका, पृष्ठ ६-७

१०७. भारतीय तथा पाश्चात्य नाट्य आचार्यों ने शिल्प विधान के सम्बन्ध में विस्तृत विवेचना की है, परन्तु ऊपर कहा जा चुका है कि रंगमंचीय नाटककारों ने इसमें से किसी का भी सर्वांगपूर्ण अनुकरण नहीं किया। उनकी अपनी नाट्य विचार व नाट्य रुझानों थीं जो व्यापारिक मनोवृत्तियों के फलस्वरूप जनता की परिवर्तित अभिरुचियों के अनुसार निर्धारित एवं निरूपित होती थीं। फिर भी उनमें भारतीय तथा पाश्चात्य नाट्य शिल्प की पूर्ण प्रतिच्छाया देखी जा सकती है।

१०८. सभी नाटकों का आरम्भ ईश स्तुति, वेदना कथा और स से होता है। यह वास्तुतः संस्कृत के नान्दी का प्रतिरूप है। नान्दी एक धार्मिक व्यवस्था थी जिसमें किसी देवता की कृपा प्राप्त करने के लिए सूत्रधार स्तुति पाठ करता है। इसका मूल कथा से कोई सम्बन्ध नहीं। आलोच्य नाटककारों ने अधिकांशतः गीतों में मंगलाचरण दिया है।

१०९. नान्दी के पश्चात् पूर्व रंग की दूसरी प्रमुख क्रिया प्रस्तावना है। इसके द्वारा नाटककार अपनी विषयवस्तु एवं पात्रों के सम्बन्ध में सूचना देता है। डा० श्रीकृष्णलाल ने प्रस्तावना की दो उपयोगिताएं मानी हैं -- नाटककार का परिचय एवं नाटक के मुख्य विषय का ज्ञान। इन दोनों ही उद्देश्यों की पूर्ति के लिए डा० गोपीनाथ तिवारी ने अपने आलोच्य ग्रन्थ में प्रस्तावना के पांच अंगों का विवेचन किया है -- मंगलाचरण, प्रस्ताव, सुभाष, परिचय और अन्त। अधिकांश रंगमंचीय नाटकों में प्रस्तावना की ये पांचों वशाएं उपलब्ध हैं। मंगलाचरण के बाद सूत्रधार रंगमंच पर जाता है व दर्शक समा को बैठकर किसी ऐसी नाटक का प्रस्ताव करता है जो मनोरंजक हो। साथ ही नाट्यकला के ह्रास व उनकी उद्देश्यहीनता पर पश्चात्ताप करते हुए वह उनके प्रतिरोध में सुरुचि सम्पन्न और शिष्ट नाटक का विचार रखता है। तदुपरान्त वहीं गति जो कि सूत्रधार के साथ बातचीत करते हुए ही रंगमंच पर जाती है उस समय के अनेक नाटक का सुभाष रसती है। सुभाष के अनन्तर नाटक और नाटककार का परिचय दिया जाता है। पूर्व नाटकों के सापेक्ष में प्रस्तुत नाटक की विशेषताओं के उद्घाटन के साथ कभी-कभी नाटकीय कथा का व संक्षेप कभी बता दिया जाता है। अन्त में अभिनय का आदेश देकर प्रस्तावना का अन्त कर दिया गया है लेकिन कुछ नाटकों में इस प्रकार की प्रस्तावना का विधान नहीं है। "बैताब" के

‘हमारी भूल’ में मंगलाचरण के उपरान्त स्त्रियों की समा का दृश्य है। जागा हज के ‘सीता वनवास’ में भी ईशस्तुति के बाद अयोध्या के सौन्दर्य वर्णन से नाटक का प्रारम्भ हो जाता है। यह भी एक प्रकार की प्रस्तावना ही है, क्योंकि उससे नाटक का विषय स्पष्ट होता है।

११०. आलोच्य नाटकों की विषय वस्तु अंकों और दृश्यों में विभाजित है। भारतीय नाट्यशास्त्र में उस दृष्टि से सात अंकों का विधान है जो पर्याप्त लम्बे होते थे। उस तत्त्व को महत्त्व देने के कारण वहाँ दृश्यों की योजना नहीं है। रसोद्वेग के लिए आवश्यक है कि दृश्य शीघ्र परिवर्तित न हो, क्योंकि उससे किसी स्थायी भाव के आस्वादन में बाधा पड़ता है। रंगमंचीय नाटकों में कथानक के सौन्दर्य और वैचित्र्य की प्रधानता कम की गई है। अतः वहाँ शीघ्र दृश्य परिवर्तन अत्यन्त आवश्यक है। अतः वहाँ अतिसूक्ष्म व अलौकिक दृश्य प्रस्तुत नाटकों की प्रधान विशेषता है। यही कारण है कि अंकों के बीच दृश्यों का इच्छानुसार विधान तो किया ही गया है, एक ही दृश्य के मध्य नाटककार ने कई चमत्कारी दृश्यों की योजना की है। आगे रंगमंच सम्बन्धी अध्याय में इसका विस्तृत विवेचन किया गया है।

१११. अंक-निर्धारण के सम्बन्ध में नाटककार भारतीय नाट्यशास्त्र की अपेक्षा पाश्चात्य नाट्य विचारों के अधिक निकट हैं। अधिकांश नाटकों में तीन अंकों की योजना है। कथावस्तु के मुख्य तीन अंक होते हैं अतः तीन अंकों का विधान पूर्णतः समीचीन है। नाटक का वातावरण, कथा का प्रारम्भ प्रथमांक में, व कथक-क कथा का क्रमिक विकास, संक्रान्ति और संकल्पन बिन्दु द्वितीयांक में, व कथा की एक ^{अन्त} तृतीयांक में रखा जाता है। आलोच्य नाटककारों ने इस प्रथा का अनुसरण नहीं किया। उनका यह अंक विभाजन दृश्य विभाजन के समान उनकी अपनी इच्छा से अभिव्यक्त है। किसी निश्चित नियम-मालम के स्थानपर नाटककारों को जब किसी इच्छा पूर्व अपनी कथा को तदनुसार अंकों में विभाजित कर दिया। दृश्यों की संख्या की उनकी अपनी इच्छानुसार है। ‘बेताब’ के नाटकों के विवेचन से यह बात अधिक स्पष्ट हो लगेगी।

११२. ‘बेताब’ की का ‘महामारत’ तीन अंकी नाटक है। प्रथमांक में ४, द्वितीयांक में १०, व तृतीयांक में ६ दृश्य हैं। इनमें से तीन दृश्य बेता चमार की

कथा से व ६ सतीगोपी की कथा से संबंधित है। 'रामायण' के प्रथमांक में प्रस्तावना के अतिरिक्त ६ द्वितीयांक में १२, तृतीयांक में ७ प्रवेश हैं। अंक २ प्रवेश ६ का पंचवटी का दृश्य, अंक २ प्रवेश ६ का अशोक बाटिका का, व अंक ३ प्रवेश ४ का सुलोचना के महल का व कटी मुजा के प्रसंग सूच्य प्रसंग है। 'पत्नी प्रताप' के प्रथमांक में प्रस्तावना के अतिरिक्त ८ द्वितीयांक में ८ व तृतीयांक में ६ प्रवेश हैं। नाटक का प्रथमांक अत्यधिक लम्बा है व अभिनय का अधिकांश समय उसी में व्यय हो जाता है। द्वितीयांक के सभी दृश्य छोटे हैं। तृतीयांक में कथावस्तु सिमटती हुई दत्तात्रेय के जन्म पर समाप्त हो जाती है। 'कृष्ण सुदामा' के प्रथमांक में ८, द्वितीयांक में ६ व तृतीयांक में ५ दृश्य हैं। नाटक में प्रस्तावना नहीं दी गई। 'गणेश जन्म' ४ अंकी नाटक है। बम्बई में प्रस्तुत करने में ४, ६, ७ दृश्य हैं जिसमें ४, ६, ७ दृश्य कथा से सम्बन्धित हैं। द्वितीयांक में दो, पहले में पार्वती तपस्या व परीक्षा, दूसरे में शिव समाधि में, तृतीयांक में ७ व चतुर्थ अंक में १० दृश्य हैं। १०वां नाटक का मूल दृश्य है जो मरत्वाव्य के रूप में है। नाटक के प्रथम व द्वितीयांक में अधिकांश कथा को सुसंगठित रूप से प्रस्तुत किया गया है। तीसरे में शिव विवाह, कार्तिक जन्म व तारिकासुर वध की कथाएं हैं। चतुर्थ में नारद ब्रह्म में, गणेश जन्म, गणेश पुनर्जन्म तथा विवाह का समावेश है। तीन अंकी समाज के प्रथमांक में ६, द्वितीयांक में ८ व तृतीयांक में ६ दृश्य हैं। पौराणिक नाटक 'सीतावनवास' भी 'गणेश जन्म' के समान चार अंकी नाटक है। प्रथमांक में ८ दृश्य हैं जिसमें आगे आने वाली सभी घटनाओं का बीजारोपण हो जाता है। द्वितीयांक में २, बाल्मीकि वाक्त्रम तथा लवकुश की कथा के, व तृतीयांक में ६ ब्रह्मण पुत्र की मृत्यु, शम्भूक वध, वण्डकारण्य में बंदूख सीता व राम का मिलन, वस्त्र के कारण युद्ध, लक्ष्मण की अस्त्र साँपना, चतुर्थ में कनक मूर्ति, यज्ञशाला के पास सीता का जागमन, उनका मूर्ति में समा जाना आदि से सम्बन्धित चार दृश्य हैं। अंतिम अंक में शिव की साक्षी सीता के चरित्र की उदात्तता पर नाटक की समाप्ति होती है। 'हमारी मूल' तीन अंकी संक्षिप्त सामाजिक नाटक है। प्रथमांक में ६ व द्वितीयांक में ६ दृश्य हैं जिसमें साक्षात् व न्याय दृश्य 'कसौटी' नाटक के तृतीयांक के तृतीय व पंचम दृश्य के समान अनुवाद है। तीसरे अंक में ६ दृश्य हैं जिसमें न्यायालय का नौथा दृश्य 'कसौटी' के पांचवें दृश्य के अन्तर्गत समा जाता है।

११३. मूर्धन्य रंगमंचीय नाटककार 'बैताब' जी की कृतियों के इस अध्ययन से स्पष्ट है कि अंकों और दृश्यों के निर्धारण में नाटककारों ने पूर्णतः रसैच्छा से कार्य लिया है। कथा के विकास की दृष्टि से यह आवश्यक है कि प्रत्येक अंक में क्रमानुसार दृश्य कम होते जाएं किन्तु ^{उन्हें} नाटकों में यह प्रवृत्ति नहीं मिलती। डा० श्रीकृष्णलाल ने तो यहां तक कहा है कि ये नाटककार यह भी निश्चय नहीं कर पाते कि कौन सा दृश्य प्रधान है और कौन सा गौण। वे कितने ही गौण दृश्यों को अधिक प्रधानता देकर विस्तारपूर्वक चित्रित करते और कितने ही प्रधान दृश्यों का केवल संकेत मात्र कर देते हैं। यह स्थिति केवल पूर्ववर्ती रचनाओं में ही उपलब्ध है। 'बैताब' कथावाचक व हज़ जी की रचनाओं में केवल ^{उत्तम} मुख्य प्रांग छूटे हुए कथा चलते हुए अवश्य प्रतीत होते हैं, किन्तु ऐसी स्थिति अधिक नहीं है।

११४. रंगमंचीय नाटकों की कथावस्तु के विवेचन में अधिकांश समीक्षकों द्वारा सनसनीसैज और कौतूहल जनक कथानकों के उपयोग, अस्वाभाविक कार्य व्यापार, घटनाओं की बहुलता, समता व विषमता के प्रतिपादनार्थ उच्च कथाओं की योजना, व किसी प्रकार से सम्बद्ध व असम्बद्ध कथाओं के उपयोग की चर्चा की गई है। इसमें कोई अतिरंजना नहीं कि कौतूहल और चमत्कारिक घटना प्रसंग पारसी रंगमंच का प्राण रहा है जो कि मंचस्थ होने पर उनके दृश्यों की सम्पूर्णता के कारण और भी उभर कर सामने आता है। कौतूहल और चमत्कारिता के साथ अस्वाभाविकता स्वयं सम्बन्धित है। यह सत्य सिद्ध है कि अलौकिक और कौतूहल जनक कार्य व्यापार कभी स्वाभाविक नहीं होंगे। नाटकों की दृष्टि से यह बारम्भिक काल था व शैक्षार्थ तथा कुछ अन्य बौद्धिक नाटककारों के नाट्यानुष्ठानों के अतिरिक्त नाटककारों के समक्ष कोई नाटकीय आदर्श न था। नाटककार स्वयं भी प्रस्तुत कथा घटना की सम्पूर्णता, प्रमाणित और सम्यक्ता से अनभिज्ञ थे। पुराण प्रसिद्ध व

१-(क) डा० वैदिक सनातन-हिन्दी के पौराणिक नाटक बौद्धिक विभाजन, वाराणसी

पृ० २०, २१, २२, २३, २४, २५ ।

(ख) डा० श्रीकृष्णलाल-वार्त्तिक हिन्दी साहित्य का विकास 'हिन्दी परिचय' भाग विश्वविद्यालय, तृ० २०, १९५२, पृ० २०६ ।

(ग) डा० बरधराजी-हिन्दी नाटक उद्भव और विकास, राज्यपाल रंज संसद विहारी, दि० २०, १९५४, पृ० ४००-१ ।

(घ) डा० श्रीमान्ध मुन्ध-हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास हिन्दी मंचन, इलाहाबाद तृ० २०, १९५१, पृ० १०१ ।

वर्तमान से सम्बन्धित किसी कथा को मढ़कीली जलौकिक व अदुर्मुक्त दृश्य सज्जा व अतिनाटकीयता (Overacting) के साथ प्रस्तुत कर देना इतना ही नाट्यकला का आदर्श था जिसका २० वीं शताब्दी तक जाते-जाते परिष्कार व परिमार्जन अवश्य हुआ किन्तु मूल प्रवृत्ति की प्रतिष्ठाया अन्त तक बनी रही । पौराणिक कथावस्तु के ग्रहण ने जलौकिकता के विधान को और प्रेरणा दी क्योंकि उसमें नाटककारों को ऐसी योजना के अधिक अवसर उपलब्ध थे ।

११५. घटनाओं की प्रधानता भी इसविशेषप्रयुक्त प्रश्न से संबंधित है । कार्यव्यापार को ठीक करके सामाजिकों के वास्तव्य को जाग्रत नहीं किया जा सकता । नाटककारों ने आधिकारिक कथा के अतिरिक्त प्रारंभिक व अन्य छोटी-छोटी कई कथाओं को नाटक में स्थान दिया है । 'बैताब' के 'हमारी-मूल' में नारियों के अधिकार प्राप्ति की मूल कथा के साथ धनी के पुत्र का निर्धन की कन्या से विवाह की साम्यवादी कथा, डा० कलावती की कथा, बहुर वनगीय तौताराम के चतुर्थ विवाह की कथा, देशभक्ति, चरला, बावी की महारा, व तिरंगे की व्याख्या आदि विषयों से संबंधित कथासूत्र, पौराणिकनाटक 'गणेश जन्म' में सती व शिव की कथा — पार्वती की तपस्या, सप्तर्षियों द्वारा पार्वती की परीक्षा, ब्रह्मेश में शंकर द्वारा परीक्षा, शंकर समाधि का मंग होना, कामदेव का मस्मीभूत होना, शिव पार्वती का विवाह व गणेश जन्म इन मूल व आधिकारिक कथासूत्रों के अतिरिक्त कार्तिक जन्म, तारकासुर वध व नारद जह्नु मंग की अन्य कथाएं इस बात का प्रमाण हैं । किशनचन्द 'बैताब' के नाटकों में यह स्थिति अधिक दर्शनीय है उनमें सभी नाटकों समाज के के यथा-तथ्य दर्शन में इतने अधिक प्रसंगों की भीड़ एकत्रित कर दी गई है कि मूल कथा व उसमें लुप्त हो गई । केवल विविध प्रसंग मात्र उपलब्ध होते हैं । मूल कथा के समुक्ति प्रतिपादन के अभाव में दर्शकों की रसानुमति में व्यवधान पड़ता है ।

११६. प्रसंगों की इस विवेचना की अपेक्षा मूल कथा से उसके गुंथन का प्रश्न अधिक महत्वपूर्ण प्रतीत होता है । नाटककारों ने उसे किस सीमा तक मूल में जोड़ा है वस्तु शिल्प की दृष्टि से यही मुख्य है । रंगमंचीय नाटककार इस ओर अधिक संवेत नहीं प्रतीत होते । 'बैताब', 'कथावाचक' व हय की रचनाओं में इस व योग के कुछ सुन्दर उदाहरण देखे जा सकते हैं किन्तु इस ओर अधिक ध्यान नहीं दिया गया । मूल कथा का कारण है उद्देश्य की प्रधानता । किसी उद्देश्य विशेष को ध्यान में रखकर

ही इन कथाओं का संगठन किया गया है जिससे उसकी समस्त घटनाएँ उसी लक्ष्य विशेष के चारों ओर घूमती हैं। सौंदर्यता से कला के चरमोत्कर्ष का द्रास व जीवन में शाश्वत रस ग्रहणीयता का अभाव हो गया। साहित्य में कुछ न कुछ उद्देश्य निबन्धन होता है पर सौंदर्य रचना में कला का पक्ष गौण होकर प्रतिपाद्य विषय उद्देश्य विशेष में बंध जाता है। उसमें समस्याओं का अंकन, सांस्कृतिक पुनरुत्थान और मविष्य के सुखी जीवन का संकेत अवश्य होता है किन्तु विशेष प्रतिभा के अभाव में ऐसा नि साहित्य बीमार की औषधि के समान कलापेक्षा होता है। आर्चर ने अपनी पुस्तक 'बान दि प्ले मेकिंग' में नाटक के उद्देश्य निबन्धन व कला के सामन्वय के सम्बन्ध में बड़े समुचित विचार व्यक्त किए हैं। उनके अनुसार उद्देश्य शब्द का प्रयोग विषय संकलन तथा कथा संकलन दोनों अर्थों में होता है। किन्तु दोनों में से किसी में भी चित्रहीन उद्देश्य का होना अनुचित है। हमें तो सत्य चाहिए उन घटनाओं द्वारा जो हृदय की रसानुभूति को प्राप्त कर सके अथवा जो हमारी रागात्मक प्रवृत्ति में कुछ चेतना ला सके। आचार्य निकोल के अनुसार भी नाटककार प्रकारान्तर से ही अपने विचार व्यक्त कर सकता है। इस सत्य के विपरीत बालोच्य रंगमंचीय नाटककारों द्वारा उद्देश्य निबन्धन पर अत्यधिक आग्रह से कथा के संगठन व वस्तु शिल्प के सौन्दर्य की प्राप्ति हुई है।

१९७. कथावस्तु की विवेचना में उपकथाओं का संकेत दिया जा चुका है। समता और विषमता द्वारा मूल कथा के उद्देश्य को प्रेरित करने के लिए ही ये कथाएँ जोड़ी गईं। ऊपर वर्णित उद्देश्य का आग्रह ही इन कथाओं की संयोजना का आधार है। हास्य कथा, उसका विषय विवेचन तथा मूल कथा से उसका सम्बन्ध बादि प्रश्नों का तत्सम्बन्धी शीर्षक के अन्तर्गत विवेचन किया जा चुका है। अतः उसकी पुनरावृत्ति यहाँ उचित नहीं है।

अध्याय -- ६

-०-

पात्र एवं चरित्र-चित्रण
~~~~~



### पात्र एवं चरित्र-चित्रण

१. भारतीय तथा पाश्चात्य नाट्याचार्य नाटक सम्बन्धी अपनी धारणाओं के निर्माण में सदैव ही अपने देश-काल की संस्कृति, परम्परा एवं आदर्शों से अनुप्रेरित हुए हैं। जीवन के प्रति रुखादी एवं अपने आनन्दमय दृष्टिकोण के कारण भारतीय नाटकों में रस की प्रमुखता बनी गई है, जिसके कारण चरित्र गौण बन गए। उनमें स्वतन्त्र चरित्र-चित्रण के लिए कोई स्थान नहीं रहा। जो भी चरित्र एवं पात्र रहे गए, व्यक्ति-वैशिष्ट्य के स्थान पर वे बड़ा उपर्युक्त उद्देश्य की प्रेरणा के फलस्वरूप थे। उनके द्वारा नाट्यकारों का ध्येय व्यक्तियों में चरित्र-निर्माण करना तथा जीवन को उदात्त भूमि पर ले जाकर आदर्शों का स्थापना करना था। इसके विपरीत संघर्ष एवं दुःखान्तर्की को नाटक का वात्सा स्वीकार करने के कारण यूनानी नाट्यकार वास्तु में चरित्र की सापेक्षता में घटनाओं एवं कार्यों की महत्त्व देकर कथावास्तु को नाटक का मुख्य अंग स्वीकार किया है। उनके अनुसार कार्य एवं घटनाओं का महत्त्व चरित्र के लिए नहीं, बल्कि चरित्र का महत्त्व घटनाओं के लिए है।

२. अंग्रेजी नाटकों में सर्वप्रथम चरित्र की महत्ता बनी गई और उसे नाटक के सर्वप्रमुख अंग के रूप में स्वीकार किया गया। वहाँ घटनाओं एवं कार्यों

१- "No play can claim to greatness or even effectiveness which does not reveal in some measure a meaningful development of human character. This is the primary requirement".

य हार्मेटिक एन्सिक्लोपीडिया--जे०बी०रमार, पृ० ६८

२(ब) जी०पी० वाकर- हार्मेटिक टेक्नीक, पृ० २३४

"The permanent value of the play however rests on characterisation."

(ब) डब्ल्यू०एच०वॉलन-एन इन्ट्रो-क्शन टु द स्टडी ऑफ थिएटर, पृ० २४६

"Characterisation is really fundamental and lasting element in the greatness of any dramatic work."

का अपना कोई स्वतन्त्र अस्तित्व नहीं - यदि वह चरित्र का निवारण नहीं करती उसका विकास नहीं करती<sup>१</sup>। वहां चरित्र के लिए कथानक नहीं कथानक चरित्र के लिए है। निकल के अनुसार -- "नाटक में अधिक महत्व की वस्तु है चरित्र का व्यक्तिकरण तथा परिस्थितिजन्य भावों की व्यंजना।" आंग्ल नाटककार जोन्स ने भी स्वीकार किया है कि कहानी घटना एवं परिस्थिति बिना चरित्र विकास के प्रभावहीन होगी। चरित्र-चित्रण का नाटक में प्रमुख स्थान है।

३. अंग्रेजी नाटकों के चरित्र भारतीय नाट्यशास्त्र की मान्यताओं के अनुसार किसी बंधी-बंधाई परम्परा व निश्चित आदर्शों के परिपूरक नहीं हैं। उनका अपना स्वतन्त्र व्यक्तित्व है, जैसे वे बाह्य एवं आन्तरिक संघर्षात्मक स्थितियों में स्वयंसेव उद्घाटित एवं विकसित करते चलते हैं। शेक्सपियर की स्वच्छन्दतावादी, इब्सेन और शा की व्यर्थवाद की कला ने जीवन की वास्तविकता को सामने रखकर आदर्शों के नीचे दम तोड़ती मानकता के चित्रण द्वारा चरित्र के व्यर्थ रूप को महत्व दिया। शेक्सपियर की लोकप्रियता उनके पात्रों के कारण ही है।

४- हिन्दी नाटकों का सम्यक् आरम्भ १६ वीं शताब्दी उत्तरार्ध से होता है। इससे पूर्व ब्रजभाषा की कुछ रचनाएं अवश्य उपलब्ध होती हैं किन्तु वे नाममात्र के ही नाटक हैं। उनमें नाटकीय नियमों का कोई परिपालन नहीं। अंग्रेजी नाटक, उनके अभिनयात्मक प्रयोग व रंगमंच के प्रभाव प्रेरणा व प्रतिक्रिया में ही हिन्दी नाटकों की रचना हुई थी अतः उनपर यदि अंग्रेजी नाटकों का कुछ

१- एक्सि, पृ० २४६

"Story and incidents and situations in theatrical work are, unless related to character, comparatively childish and unintellectual. They should indeed be only another phase of the development of character..... A mere story, mere succession of incidents, if these do not embody and display characters and human nature, only gives you something in raw melodrama pretty much equivalent to the adventures of our old friend. Mr. Richard Turpin."

प्रभाव आया तो आश्चर्य नहीं । संस्कृत नाटक राजा, महाराजाओं, सामन्त, उच्चवंशाय लोगों तथा उनके कार्य-कलापों से सम्बन्धित थे । उनका जीवनांकन व उनके आदर्श तथा मान्यताओं का चित्रण ही इन नाटकों की मुख्य कथावस्तु थी । पाश्चात्य नाटकों के प्रभाव के फलस्वरूप हिन्दी नाटकों में जीवन्त यथार्थ चरित्रों का समावेश हुआ जिसकी प्रेरित एवं विकसित करने में तत्कालीन परिस्थितियों का भी महत्वपूर्ण योग है ।

५. १९ वीं शताब्दी उत्तरार्द्ध में देश का एक संक्रान्तिपूर्ण स्थिति में था। ब्रह्म समाज, आर्य समाज, रामकृष्ण मिशन तथा धियोसौफिकल सौसायटी व गांधी, गोखले, तिलक आदि नेताओं की प्रेरणा ने धार्मिक, सांस्कृतिक, सामाजिक तथा अनेकानेक राजनैतिक आन्दोलनों को प्रभुय देकर देश में नवजागरण व नई चेतना का प्रसार किया। इस चेतना का सर्वाधिक प्रभाव मध्यम वर्ग पर पड़ा । सामन्तीय भावनाओं के स्थान पर व्यक्ति स्वतन्त्रता का विकास हुआ । सामाजिक व राजनैतिक सुधारों की मांग होने लगी, जिसने धीरे धीरे ऊपर उठकर विद्रोहात्मक स्वर को प्रकटता दी व स्वराज्य से आगे बढ़कर स्वतन्त्रता का उद्घोष किया । गांधी जी के स्वातन्त्र्य-संग्राम में आगमन व उनके सक्रिय सहयोग से पूर्व तक यह राष्ट्रीय चेतना कोई संगठित स्वरूप नहीं ग्रहण कर पाई थी । सामाजिक तथा धार्मिक कुरीतियों के निवारण तथा प्राचीन गौरव की ईश्वर-स्मृति में ही उसका स्वरूप निहित था । फलतः नाटकों में भी देश के यथार्थ अंकन व सुधारवादी प्रवृत्तियों के प्रस्तुतिकरण की चेष्टा की गई, जिससे कथावस्तु को महत्व मिला । किन्तु सन् १९०२ में गांधी के रचनात्मक कार्यक्रमों से प्रेरित होकर नाटकों में उन्हें स्थान देने के कारण सुधारवादी भावना कथानक की अपेक्षा चरित्रों पर आधारित होने लगी । अब चरित्र प्रमुख बनने लगे जो सुधार का संदेश लेकर आते और अपने कृत्यों द्वारा मानवता पर लगे कलंक को समाप्त करने का प्रयास करते । स्पष्ट है कि ऐसी स्थिति में नाटकों में वैयक्तिक चेतना उतनी नहीं मिल सकती थी, जितनी अर्वाचीन नाटकों में है । सोचना भी व्यर्थ होगा, क्योंकि ये नाटक सामाजिक चेतना से, <sup>उद्भूत थे। उनसे जाते</sup> बहुत अधिक समाज-सुधारक थे जिनमें अपने वर्ग की विशेषताएं अधिक परिलक्षित हैं । वस्तुतः ये अपने वर्ग के वर्गगत अथवा टाइप चरित्र हैं । अतः जो दृष्टि है उनकी समीक्षा उचित होगी ।

१- डा० रविशंकर अग्रवाल--हिन्दी नाटकों में चरित्र सुधार वर्गीकरण और विकास -  
शोधप्रबन्ध, प्रयाग विश्वविद्यालय, १९६४, पृ० ६

६. प्रस्तुत शोधप्रबन्ध के विषय से सम्बन्धित आलोच्य नाटकों की चरित्र-निरूपण शैली पर हिन्दी के समीक्षात्मकग्रन्थों में बहुत कम प्रकाश डाला गया है। डा० श्रीकृष्णलाल ने इस ओर अवश्य यत्किंचित् प्रयास किया है व उनके रोमांचकारी, पौराणिक तथा ऐतिहासिक पात्रों के सम्बन्ध में अपने कुछ विचार व्यक्त किए हैं। उनके अनुसार रंगमंचाय नाटकों का यह चरित्र-चित्रण तुच्छ, मद्धा व अश्लील है तथा प्रकार विशेष के अन्तर्गत है। डा० वैदपाल तन्ना ने समानु रूप ढंग से इन्हीं विचारों का पिष्ट-पेषण किया है। अन्य ग्रन्थों में देव पात्रों अथवा पौराणिक चरित्रों के सम्बन्ध में हा छुट-पुट प्रयास मिलते हैं जो डा० लाल व डा० सनादय के विचारों से उत्प्रेत प्रतीत होते हैं। डा० ओमका ने आलोच्यनाटकों के कला-विधान पर सामूहिक रूप से विचार करते हुए उन्हें साहित्यिक सुरुचि से अछूते, चरित्र वैशिष्ट्य से हीन व कथाओं का जमघट<sup>१</sup> कहकर उनके समस्त कला-विधान को कालिमा मण्डित कर दिया। इन समीक्षाओं में कहां तक सत्य है, इस पर आगे विचार किया जायगा। ऊपर जो विवेका दी गई है, वह सामाजिक तथा राजनैतिक नाटकों के परिप्रेक्ष्य में है, किन्तु यही वे मूल अन्तर्बर्ती विचार हैं, जिन्होंने धार्मिक, प्रागैतिहासिक व ऐतिहासिक नाटकों को प्रभावित किया है, जिसके फलस्वरूप उनके चरित्र-चित्रण में सामंजस्य कला के अभाव में अनेक विसंगतियों व दोष आ गए हैं। निष्कर्ष के निर्धारण से पूर्व चरित्र-निरूपण शैली की दृष्टि से नाटकों का अध्ययन यहां आवश्यक प्रतीत होता है।

#### चरित्र निरूपण की शैलियां

७. मानव में गुण व दोष बनें दोनों का समन्वय है। समन्वय के समानुपात में ही उसका चरित्र बनता एवं किङ्कित है। इसी घटाने व बढ़ाने की क्रिया को चरित्र का विकास करना कहा जाता है। अंतस्थल पर पड़े हुए अनेक स्तरों को उधेड़कर मानव-हृदय को नग्न करना उसके चरित्र को प्रस्तुत करना है। चरित्र हडि एवं स्नायु सम्बन्धी स्वभाव का मिश्रण है जिसमें कुछ अंश तो जन्मजात होता है और कुछ अर्जित। नाटक में पात्रों की क्रिया तथा घटनाओं के कार्य कारण

१- डा० बलराम ओमका- हिन्दी नाटक उदभव और विकास, दि०सं०, १९५४, पृ० २६२।

बन्धनों में मूल हेतु अथवा भाव को व्यक्त करना ही चरित्र-चित्रण का मुलाधार है । किन्तु नाटककार उपन्यासकार की भांति जाने पात्रों के चरित्र-निरूपण में विश्लेषक एवं व्याख्याता नहीं हो सकता, जो पाठकों से अपने पात्रों का स्वयं परिचय कराए, उनके चरित्र की रूपरेखा प्रस्तुत करे । इसके विपरीत उसके पास तो सीमित समय व सीमित उपकरण होते हैं और उन्हीं बन्धनों में उसे अपना कला का सजाना सभारना होता है । उसके पात्र रंगमंच पर अपने नाटकाय क्रिया-कलापों, संवादों तथा स्वगत कथनों में जाने मानसिक एवं अन्तर्द्वन्द्वों को अभिव्यक्त करके ही अपने चरित्र की रूपरेखा दर्शकों के समक्ष प्रस्तुत कर सकते हैं ।

८. नाटक में चरित्र-निरूपण का प्रमुखतः दो शैलियाँ हैं --

(१) प्रत्यक्ष शैली

(२) नाटकाय शैली

प्रत्यक्ष शैली

९. उसके अन्तर्गत नाटककार अपने पात्रों को उनके चरित्रात्मक गुणों के आधार पर सार्थक नाम देकर तथा उनकी जाकृति एवं वैशम्यता को अपने उद्देश्य-विशेष के समानु रूप रखकर उनके चरित्र को प्रस्तुत करने का चैष्टा करता है । नाटकीय सौन्दर्य की दृष्टि से ये स्थूल उपकरण हैं, क्योंकि चरित्र-विकास के रथान पर पात्र इसमें कुछ निश्चित सीमाओं में बंध जाता है । उसके चरित्र का एक विशिष्ट गुण ही प्रकट हो पाता है । पात्र के चरित्र का इससे अनुमान हो लाया जा सकता है, किन्तु इससे उसका चरित्र साकार नहीं हो पाता ।

१०. रंगमंचात्मक नाट्य-कृतियों में चरित्र-निरूपण की नामकरणात्मक शैली अनेक स्थानों पर प्रयुक्त है । नाटककार ने अज्ञानवन्द, लोलुपवन्द, स्वार्थवन्द, लोटनमल, फक्कड़शाह, कंकुसराम, सटकराम जैसे सार्थक नाम रखकर उपर्युक्त पात्रों की विशिष्टताओं को प्रकाश में लाने की चैष्टा की है । स्वार्थवन्द धन प्राप्त करके वानन्द बिठास बनाने के प्रलोभन में अपनी पुत्री लक्ष्मी को वृद्ध लोलुपवन्द को समर्पित कर देता है जो अन्त-प्रत्यक्ष के शिथिल होने पर भी रूप भोग कर लेती है । फक्कड़शाह फाटकेबाजी में अपनी सारी सम्पत्ति हारकर फक्कड़ हो जाता है । सटकराम की दृष्टि अपने मामादुस्तर ही सदैव दूसरे के धन एवं स्त्रियों के अपहरण पर लगी रहती है । किन्तु यह प्रयोग प्रधानतः हास्य कथा के पात्रों के साथ ही



है जहाँ नाटककार ने किसी सामाजिक विषयता के प्रतिनिधि-पात्र को तदनु-व नाम देकर पात्र की चारित्रिक विशेषताओं को प्रकट किया है।

११. रंगमंचाये नाटकों के चरित्र-निर्माण में नामकरण की संकेतात्मक शैली की प्रयुक्त हुई है। जहाँ नाटककार किसी व्यक्ति को नहीं, वरन् भावों, मनोभावों तथा मनोवृत्तियों को पात्र रूप में प्रस्तुत करता है। मेहताहसन 'लखनवा' के 'चलता पुर्जा' के फारिश्तर अकल व फारिश्तर अमल, 'कथावाचक' के 'महाविष वाल्मीकि' की कविता, कल्पना, रागिनी, हृन्द, भाव, अलंकार--सभा पात्र रूप में प्रस्तुत हुए हैं। ऐसे नाटकों का नाट्य-विधान कुछ भिन्न रूप में है। प्रमुख पात्रों से यहाँ कथा का आरम्भ नहीं किया जाता, वरन् नैकी-बदी आदि पात्र अपनी श्रेष्ठता व शक्ति-सम्पन्नता को लेकर वादा-विवाद करते हैं, जिसका परोक्षा को कसौटी प्रमुख पात्र बनता है। इसके जीवन में दोनों ही प्रवृत्तियों को लेकर संघर्ष का सूत्रपात होता है और अन्त में वादश का प्रेरणा से सद्व्यवृत्ति की जय होता है। मेहरा का 'सती चिन्ता' इसका प्रत्यक्ष उदाहरण है।

१२. राजनैतिक नाटकों में जहाँ देश के यथार्थ अंकन को प्रमुखा दी गई है, वहाँ नैकी-बदी जैसे मनोभावों के स्थान पर धर्म, शक्ति, अस्वययोग, स्वतन्त्रता, नवीनता, फेशन तथा देश-दुर्दशा के उत्तरदायी उपकरण फूट, अकाल, अत्याचार, अन्याय, दुर्मिजा, रोग, स्वातन्त्र्य संग्राम के साधन व विरोधी शक्तियाँ पात्र रूप में प्रस्तुत की गई हैं। किशनचन्द 'जेबा' के 'देशदीपक', 'भारत दर्पण' अथवा कौमी तलवार' व जमनाप्रसाद मेहरा के 'हिन्द' नाटक में यह संकेतात्मक शैली अधिक परिलक्षित है। मेहरा का 'हिन्द' नाटक पूर्णतः प्रतीकात्मक पद्धति में है। भारत की दुर्दशा खिलाने के लिए दुःखी हिन्द के एक ओर विदेशी शक्ति के सहायकों में बनहरण सिंह, बमन सिंह, राजमत सिंह, फेशन, अन्याय, अत्याचार, परतन्त्रता, नवीनता तथा स्वार्थनाथ हैं आदि पात्र हैं तो दूसरी ओर भारत के हित में स्वतन्त्रता के लिए प्रयत्नशील उषागानन्द, खिलाफतवा, प्रेमसिंह व मुक्त सुधारचन्द आदि पात्र हैं। इन पात्रों को व्यक्ति-विशिष्ट नहीं कहा जा सकता, क्योंकि नाटककार ने उनके व्यक्तित्व विकास की अपेक्षा उन्हें कथा निर्माण के अंग रूप में ग्रहण किया है।



### चरित्र-निष्पण की नाटकीय शालियां

१३. चरित्रांकन की इस शैली में पात्रों का व्यक्तित्व अधिक उभरता है । पात्र अपनी क्रिया तथा संवादों द्वारा अपने चरित्र का स्वयं उद्घाटन करता है । वह नाटककार की मान्यताओं, उसके आदर्श एवं विचारों को लादे हुए उसके परिपूरक रूप में नहीं बल्कि पूर्ण जीवन्तता व सजीवता के साथ अपने व्यक्तित्व को लेकर सामने आता है ।

### कथोपकथन द्वारा चरित्र-चित्रण

१४. पात्रों के मन में क्या है, यह जानने के लिए कथोपकथन विशेष रूप से सहायक सिद्ध होते हैं । इसके द्वारा ही हमें पात्रों के भावों, मनोभावों, विचारों तथा उसके जीवन की सुख प्रवृत्तियों को समझने का अवसर मिलता है । किन्तु यह तभी सम्भव है, जब पात्र अपने कथन उसके अपने हों । कभी-कभी नाटककार किसी सिद्धान्त-प्रतिपादन व आदर्श प्रतिपादन के मोह में अपने विचारों, मान्यताओं व आदर्शों को पात्र के ऊपर इस तरह लाद देते हैं कि वह उनकी परिपुष्टि में नाटककार का 'माउथपीस' बनकर रह जाता है । निश्चय है कि ऐसे कथन पात्रों के चरित्र को नहीं उभार सकेंगे । चरित्र विकास के लिए आवश्यक है कि कथोपकथन का प्रत्येक शब्द अर्थपूर्ण व सार्थक हो तथा पात्र की क्रियाओं द्वारा परिपुष्ट होता हो अन्यथा वह अपनी परिपूर्णता लो बैठेगा । डा० श्यामसुन्दरदास ने भी इसी तथ्य की सत्यता स्वीकार की है -- 'नाटककार को

१- स्वीडि, पृ० ५१-५२

"Every speech which a character wishes to utter, every movement which a character wishes to make, must be minutely scrutinised before it is allowed to pass. Words and movements may be perfectly 'in character' and yet serve no dramatic purpose; and, as it is one of the fundamental laws of drama that anything which does not help, hinders it follows that irrelevancies born of character, however in themselves, however witty, must be pitilessly sacrificed."

चरित्र-चित्रण बहुत ही संक्षिप्त सीमा के अन्दर करना पड़ता है और-अपनी-कथाओं-की-कहानी-उसे-थोड़े-ही-दृश्यों-में-चरित्र-चित्रण-करना-पड़ता-है-और-अपनी-कहानी-में-पूरी-करनी-पड़ती-है। नाटकों के कथोपकथनों का प्रत्येक शब्द कुछ विशेष महत्व का और अर्थपूर्ण होना चाहिए और उसके प्रत्येक अंग का सारा नाटक है, कुछ विशेष सम्बन्ध होना चाहिए जो सारी कथावस्तु को देखते हुए बहुत ही उपयुक्त और आवश्यक जान पड़े।

१५. संवाद द्वारा चरित्र-चित्रण निम्न रूपों में किया जा सकता है--

- १- दो या दो से अधिक पात्रों के सामान्य संलाप में ।
- २- परस्पर के वार्तालाप में किसी पात्र का भावावेग व उत्तेजना में आत्म-चरित विषयक कथन ।
- ३- स्वगत कथनों में ।
- ४- किसी पात्र के सम्बन्ध में अन्य पात्रों के कथनों में ।

१६. नाटककार का यथार्थ शक्ति उसके संलाप है, जिनके द्वारा वह पात्रों के चरित्र को संवारता हुआ कथा को गतिशील बनाता है। इस कार्य में वह एक क्षण नहीं रुक सकता, क्योंकि यह नाटक की सम्पूर्ण प्रभावपूर्णता को नष्ट कर देगा। नाटक की सारी संवाद-श्रृंखला चरित्र की दृष्टि से सार्थक नहीं होती-घटना, कथा, दृश्य व अन्य दृष्टियों से उसका महत्व मल्टी ही हो। लेकिन कुछ ऐसे स्थल होते हैं, जहाँ संलापों में कथा के विकास के साथ चरित्र की क्रांती मिलती है जो पात्र के किसी विशिष्ट गुण को सामने लाते हैं। ब्रुवियर मैदान में जेक योदावों व महारथियों से घिरा अस्मिन्धु निःशस्त्र व निहत्था होकर भी चात्रिय के वीरौक्ति गौरव को नहीं त्यागता। दुर्योधन के द्वारा आग्रह करने पर वह प्राण भिक्षा नहीं मांगता, बल्कि उसके स्थान पर शस्त्र की इच्छा रखता है। जिसके द्वारा प्रतिपक्षियों का संहार करके वह अपने कर्तव्य को पूरा कर सके। उसके इस कथन में चात्रियौक्ति अहंम्, वीरौक्ति उत्साह, गौरव की मान-मर्यादा व हृदय की निष्कपटता स्पष्ट है --

अभिमन्यु -- मांस ? और तुच्छ जैसे नर पिशाच से ? मांस मांगना भिक्षारियों का कार्य है । क्षत्रिय, सच्चे क्षत्रिय ऐसा प्रष्ट मांस कमा नहीं ले सकते ।

दुर्योधन -- नहीं, तु जो मागे वह जल्द भी तुम्हें दे सकते हैं ।

अभि० -- दे सकते हो ?

दुर्यो० -- हां, दे सकते हैं ।

अभि० -- तो वह उस तरफ पड़ा हुई मेरी तलवार मुझे दे दो । यदि मैं धुम्रा का लाल हूं तो इस तलवार से तुम सब को मारता हुआ.... निमेष होकर अपनी सेना की ओर जाऊंगा ।

१७. इन सामान्य कथनों में पात्र के जाने-अनजाने उसके चरित्र का रूपरेखा व्यक्त होती चलती है । स्वेच्छा से वह अपने विषय में कुछ नहीं कहता । जीवन में ऐसे अवसर भी आते हैं जब पात्र अपनी मनोवेदना, अपने विचारों व मन्तव्यों को किसी जात्रा की उत्सव में अन्य दूसरे पात्र के सम्मुख व्यक्त कर बैठता है । वे कथन उसके चरित्र के प्रत्यक्ष रूप से प्रभावित होते हैं और उसके किसी न किसी विशिष्ट पहलु पर प्रकाश डालते हैं । चक्रव्यूह में निःशस्त्र अभिमन्यु पर सप्तरथियों के एकसाथ आक्रमण व अभिमन्यु की मृत्यु पर अत्याचारियों के प्रति भीम के मन की क्रोधाग्नि दुर्धिष्ठिर की पश्चात्ताप विगलित अवस्था से <sup>नहीं झुकी। वह उत्थार</sup> ही लेना चाहता है । उसकी उदण्ड प्रकृति दुर्धिष्ठिर के प्रति उसके निम्न कथन में स्पष्ट है --

भीम-- 'नहीं, स्वर्ग में वह शान्ति पाएगा ? कब जब कुछ नहीं सुहाता । सर चकराता है । जब तक प्रतिज्ञा पूरी न हो जाए भीम कहीं बैन पाता है ।..... तुम पुत्र-शोक की अग्नि बांसुओं से बुझाओ और भीम, रुधिर से बुझाता है ।'

१८. इसी का दूसरी स्थिति वहां उपलब्ध है, जहां पात्र माघपूर्ण स्थितियों में डूबा हुआ होता है । उसके हृदय में गहरी पीड़ा होती है जो थोड़े से आघात से विचलित होकर अभिव्यक्त हो उठती है । ऐसा अभिव्यक्ति का

सम्बन्ध पात्र के हृदय और कोमल अनुभूतियों से है । नैवचार-पक्ष के स्थान पर ये उसके भाव पक्ष को सामने लाती हैं । जनता के प्रति अनन्य विश्वास, व उसके हितार्थ अपने सर्व सुख त्यागने वाले राम को जबउसी प्रज्ञा से प्राणप्रिया सीता के प्रति अविश्वास मिलता है तो वे सहसा उसे ग्रहण नहीं कर पाते । एक ओर प्रजा के प्रति विश्वास, दूसरी ओर सीता के प्रति अनन्य अनुराग-- दोनों के मध्य की द्वेष स्थिति ने उन्हें एक विचित्र मानसिक उलझन में डाल दिया है, जिसने उनके चरित्र को अविकाशिक स्वाभाविक बनाया है --

राम -- वो राम से क्या चाहती है ?

हनुमत् -- रामप्रिया सीता का त्याग ।

राम-- छुप अन्यायी बातक, दूर हो, चला जा, दूर हो जा, तू मेरी प्रजा की निन्दा करता है ।

हनुमत् -- प्रभो ! मैं ?

राम-- हां तू । क्या मैं तेरे कहने से यह मान लूं कि आज सरयू उल्टी बह रहा है, अयोध्या रसातल को जा रही है, फल्य के हाथों सृष्टि का चिन्ता तैयार हो रही है । निश्चय ही तुम्हें किसी छलिये ने भ्रमसाया है । स्वीकार कर कि तू मे प्रजा के शब्दों का अर्थ समझने में थोड़ा साया है ।

१९. अन्तिम पंक्ति ने चरित्र को पूर्णतः खोलकर रख दिया है । प्रजा के प्रति विश्वास, सीता के विद्रोह की पीड़ा व दोनों से उद्भूत राम की मानसिक व्यथा इन सीमित शब्दों में पूर्णतः सुललित है ।

२०. व्यक्ति के चरित्र का वास्तविक रूप उस समय उभरता है, जब वह किसी संघर्षात्मक स्थिति में होता है । जब तक जीवन की गति सम रहती है, किसी विशेष दशा में क्रियाशील होने की आवश्यकता नहीं होती & तब तक चरित्र का सम्पूर्ण वैभव प्रकाश में नहीं आ पाता । संघर्ष आन्तरिक एवं बाह्य दोनों ही प्रकार का हो सकता है । बाह्य संघर्ष में किसी विकट एवं विरोधी स्थिति के समुपस्थित होने पर पात्र किस तत्परता एवं अपने समस्त बल के साथ उस ओर अभिसृत होता है उसी से उसके चरित्र के विकास का बोध होता है । संघर्ष का बाह्य स्वरूप व्यक्ति के उभार के साथ पात्र की चारित्रिक दृढ़ता एवं वैशिष्ट्य को

राम-सीता-हनुमत्-सीता वनवास-अंक १, दृश्य ४, पृ० १७

प्रकाश में लाता है। लेकिन आन्तरिक शक्तियों का वैभव मानसिक संघर्षों में ही सम्भव है।

२१. किसी पात्र के चरित्र-चित्रण में उसके वाह्य क्रिया-कलापों से अधिक उसके अन्तर्संघर्षों का महत्व है। अवतन मन का स्पर्श करके ये उसके कार्यों का हेतु एवं आधार प्रस्तुत करते हैं। घटनाओं, क्रियाओं तथा कथोपकथनों का कार्य कारण सम्बन्ध का ज्ञान किसी पात्र के मानसिक अन्तों से ही सम्भव है। पात्र का क्रिया व उसके हेतु का ज्ञान ही उसका सच्चा चरित्र-चित्रण है।

२२. अवरोध एवं संकटपूर्ण परिस्थितियों को सामने पाकर पात्र में जो पहली प्रतिक्रिया होती है, वह है उसका अन्तर्मुक्त चिन्तन। इस काल में वह परिस्थिति की गम्भीरता एवं दुरुहता का अनुभव करता है तथा उस परिस्थिति का सामना करने के लिए अपने असन्न कर्तव्यों को स्थिर करता है। उसके हृदय में कुछ समय के लिए उक्ति-अनुचित एवं कर्तव्याकर्तव्य का संघर्ष चलता है। दृढ़ चरित्र अपने कर्तव्यों को तुरन्त स्थिर कर लेते हैं। लेकिन कभी-कभी ऐसी स्थिति भी आती है, जब कि पात्र स्थिर नहीं कर पाते कि इन दोनों में से कौसे महत्व दिया जाय, क्योंकि दोनों ही स्थितियाँ उसे जीवन के लिए आवश्यक प्रतीत होती हैं। इस द्वैव स्थिति में पात्र अन्तर्द्वन्द्व के भागी होते हैं। पात्र की यह मानसिक स्थिति उसके आत्मकठ और संकल्प शक्ति की परीक्षा के साथ ही उसके चरित्र को भी निखारती है।

२३. पात्रों की इस मनःस्थिति से अपने पाठकों को परिचित कराने के लिए स्वगत कथनों के अतिरिक्त नाटककार के पास अन्य कोई उपकरण नहीं है। सन्नि-जात में वैज्ञानिक साधनों की सुगमता से 'फ्लैश लाइट' के द्वारा पात्र के हृदय में चलते हुए संघर्ष को प्रकट किया जा सकता है। किन्तु नाटककार के पास इस प्रकार के कोई साधन न होने से वह स्कान्त में स्वयं पात्रों के <sup>निर्मुक्त अन्तों द्वारा ही</sup> क्रम मुख से, उसके अन्तःकरण की अभिव्यक्ति करता है।

२४. स्वगत एक प्रकार से पात्र का मानसिक वार्तालाप है, जिसमें वह स्वयं से बात करता प्रतीत होता है। अत्यधिक यथार्थवाद के बावजूद में स्वगत कथन की स्वाभाविकता पर आज और प्रश्न उठार जाते हैं किन्तु फिर भी इतना निर्विवाद है कि पात्रों की मनःस्थिति और उसके अन्तर्संघर्ष की अभिव्यक्ति में इतना अपना महत्व है। उनके बिना नाटककार पात्रों के उन मनोभावों से दर्शकों

को परिचित नहीं करा सकेगा, जिसके घात-प्रतिघात का चरित्र निवारण के अतिरिक्त कथा पर भी प्रभाव पड़ता है।

२५. आलोच्य नाटकों पर आरोप लगाया जाता है कि वे घटना एवं कार्य प्रधान हैं। उनसे उद्भूत अन्तर्संघर्षों एवं चरित्रों का उनमें अभाव है। आरोप आधारयुक्त नहीं है। घटनाओं की प्रधानता अवश्य है किन्तु स्वगत जो रंगमंचीय नाटकों में भरे पड़े हैं वे पात्रों की मानसिक अवस्थाओं, भावों, विचारों तथा उनके मानसिक अन्तः के ही परिणाम हैं। इतना अवश्य है कि उनके प्रयोग में स्वच्छन्दता है। आज के नाटककारों के समान सुदमता और मनोवैज्ञानिकता का उनमें अभाव है, फिर भी चरित्र-निरूपण की दृष्टि से वे प्रभावपूर्ण हैं। उदाहरण से बात अधिक स्पष्ट हो सकेगी। चक्रव्यूह भेदन के तुरन्त जाने को तत्पर बभ्रुमन्यु में एक ओर युद्धोत्साह का सागर छिलों में मार रहा है तो दूसरी ओर उत्तरा की स्मृति व युद्धजनित परिणामों पर उससे वियोग की आशंका उसके हृदय को मथ रही है। पितृ स्वयं एवं गुरुजनों के समक्ष की गहरी प्रतिज्ञा कर्तव्य के लिए प्रेरित करती है तो स्नेह जनित कोमलता इससे विरत होने के लिए। दोनों के मध्य की द्वेष स्थिति से उद्भूत मानसिक संघर्षों ने उसके चरित्र को सजीव व स्वाभाविक बना दिया है -- "वीरता कहती है, जाओ, जाओ प्रतिज्ञा-पालन करने के लिए जाओ, शत्रुओं का सुत-मंजल करने के लिए जाओ, चक्रव्यूह भेदन करने के लिए जाओ।" उधर प्रेम कहता है जाओ।.... क्या करूं? किसका कहा मानूं? प्रेम का? नहीं, नहीं मैं इस समय प्रेम से निदुराहं कहां।.... है ही फिर बक्का लगा, हृदय पर धूसा लगा। मैं जब वीरता की ओर बढ़ता हूं तो प्रेम मुझसे लड़ता है।" -- प्रेम और वीरता के संघर्ष से उद्भूत ऐसे अन्तःात्मक स्थल रंगमंचीय नाटकों में भरे पड़े हैं। स्त्रियों के पुत्र एवं पति-प्रेम तथा कर्तव्य एवं प्रेम के इन संघर्षों का दिग्दर्शन अधिक कराया गया है।

२६. मानसिक अन्तर्दों की अभिव्यंजना के अतिरिक्त आलोच्य नाटककारों ने रक्तवत् का प्रयोग एक अन्य रूप में भी किया है। दुष्ट पात्रों की प्रकृति के सम्बन्ध



में प्रायः उन्हीं के मुख से कथन कराए गए हैं, जिसकी पुष्टि आगे कथा के विकास के साथ स्वयं उसके कार्यों द्वारा की गई है। उदाहरणार्थ बेरम का यह कथन--

‘मैं आफत का पर काला हूँ मैं छाने वाला काला हूँ।

मैं कन्दा फाँसा झुला फाँसा लासों हिक्मत वाला हूँ।

सब सौ गए जब से मेरा फरेब जागा.....

दुनिया में चलता सब को झुलता कातिल सम का प्याला हूँ<sup>१</sup>।

२७. उसकी दगा-फरेब मनोवृत्ति का परिचायक है। नाटक में जादि है अन्त तक उसके इसी रूप में दर्शन होते हैं। अपने पिता व भाई को धोखा देता है। जन-सम्पत्ति के प्रलोभन में महापारा और दिलवारा के प्रति प्रेम का स्वांग कर पर कर वह उन्हें धोखा देता है, उनको एक दूसरे के विरुद्ध उभाड़कर छद्म कराता है और स्वयं हँसी मी मरता है।

२८. किसी पात्र के सम्बन्ध में अन्य दूसरे पात्र द्वारा व्यक्त किए गए मन्तव्य बहुतों उसके चरित्र के किसी विशेष पक्ष को उद्घाटन करते हैं। किन्तु आवश्यक यह है कि ये वारणारं निष्पक्ष एवं तटस्थ हों। एक पात्र दूसरे पात्र के मूल्यांकन में ईर्ष्या व पश्चातापवश गलती कर सकता है, किन्तु नाटकों में यह अविध्यक्ति प्रायः किसी भी प्रकार के पूर्वाग्रहों से रहित होती है। रंगमंचीय नाटककारों ने अपने चरित्र निरूपण के विधान में इस शैली का उन्मुक्त प्रयोग किया है। आगा हन्न के नाटक ‘फिह की म्यास’ में कृष्णा के विषय में मनोरमा का यह कथन --- ‘विचित्र स्त्री है ? घर का राज्य हिन गया, अधिकार हिन गया, पति हिन गया, लेकिन छाने बड़े झुकम्य में भी उसी तरह स्थिर और शान्त है। मानों उसके जीवन की दुनिया ने अभी तक कोई करघट नहीं बदली।’ अथवा वरुण का हरिश्चन्द्र के विषय में यह कहना --

‘हरिश्चन्द्र जैसा प्रतापी सत्यवादी आत्मा,

दुःख में राजा बलि सा है महा धर्मात्मा।

सर्वगुण सम्पन्न है जो जो लिखे गुंजार में<sup>२</sup>,

है महादुन्दर नहीं जैसा कोई संसार में।’

१- आगाहन्न - सुफेद हून अंक २, दृश्य ३, पृ० ६२

२- हर्षप्रसाद दुष्ट-‘कल समयन्ती’ अंक १, दृश्य ४, पृ० २०

हरिश्चन्द्र की सत्यप्रियता, दान क्षमता, व कृष्ण के धैर्य तथा सहिष्णु प्रकृति को स्पष्ट करता है, जिसका नाटककार ने आगे घटनाओं के उतार-चढ़ाव में विकास किया है ।

### क्रिया-कलाप द्वारा चरित्र-चित्रण

२६. नाटक में क्रिया का अर्थ दैनिक जीवन की क्रियाओं से भिन्न व व्यापक है । दैनिक जीवन में घटित अधिकांश क्रियाएं कार्य-कारण रहित होती हैं । परन्तु पात्र की कोई भी क्रिया अकारण, निष्प्रयोजन<sup>ज</sup> व निरर्थक नहीं होती । क्रिया का यहाँसर्वोद्देश्य कारण उसके चरित्र को स्पष्ट करता है । यदि पात्र अपनी क्रियाओं के प्रति सज्ज नहीं रहता और उसका वास्तविक अभिप्राय तथा प्रयोजन स्पष्ट नहीं कर पाता तो उसका चरित्र अस्पष्ट रहता है । नाटक को पात्र की प्रयोजनजनित क्रियाओं में ही चरित्र की झलक मिलती है<sup>१</sup> । वह उसके उन्हीं कार्यों की ओर आकृष्ट होता है जो पात्र के चिन्तन मनन से प्रेरित होते हैं । उसके द्वारा जानबूझकर या सोच-विचार कर किए जाते हैं , क्योंकि ऐसी ही क्रियाओं में पात्र को समझने की सामग्री उपलब्ध हो सकती है । ये क्रियाएं केवल शारीरिक ही नहीं हैं, बल्कि पात्र का संभावण और उसकी मानसिक दशा<sup>म</sup> की क्रिया के अन्तर्गत आती है<sup>२</sup> ।

३०. बालीय्य रंगमंचीय नाटकों में पात्रों की श्रियाओं के आधार ब्रह्मा हेतु की मनोवैज्ञानिक खोज और इस दृष्टि से उनके चरित्र की समीक्षा औचित्यपूर्ण न होगी । ये प्रारम्भिक युग की नाट्य रचनाएँ थीं जिनमें चारित्रिक गंभीर्य एवं सूक्ष्मता के स्थान पर घटनाओं एवं बाह्य संघर्षों की प्रधानता है । नाटक के सभी पात्र इन संघर्षों में लीन हैं । ऐतिहासिक पात्र का तो निर्माण ही संघर्ष की पृष्ठभूमि पर होता है, सामाजिक व पौराणिक पात्र भी कुरीतियों का उन्मूलन करके समाज परिष्कार व जादशों की प्रतिष्ठापना में संघर्ष रत हैं । हरिश्चन्द्र, प्रह्लाद, भीमार्जुन, नल, अश्वमेध आदि सभी पात्र संघर्षों में पनपते हैं । यही कारण है कि बालीय्य नाटकों में व्यक्ति-निश्चित की अपेक्षा वर्गगत ब्रह्मा टाश्य-चरित्र अधिक हैं ।

१- डा० रविशंकर कप्राह-हिन्दी नाटकों में चरित्र प्रकांर-वर्गीकरण और विकास-  
शोधप्रबन्ध, प्रयाग विश्वविद्यालय, १९६४, पृ० ३२

7 " " " " " " 5033

### चरित्र-चित्रण का तुलनात्मक शैली

३१. इस शैली में दो विरोधी पात्रों का तुलनात्मक अध्ययन इस प्रकार प्रस्तुत किया जाता है कि एक-दूसरे के सापेक्ष में वे प्रकाश में आ सकें। साधारणतः सब और असब प्रवृत्तियों वाले पात्र तुलना में रखे जाते हैं जो विरोधी भावों, विचारों और मान्यताओं का स्पष्टीकरण करके एक-दूसरे के चरित्र का निवारण करते हैं। दोनों विरोधी पात्र समान स्तर के होते हैं और नाटक में उनका समान महत्व होता है।

३२. रंगमंचीय नाटककारों में यह तुलनात्मक पद्धति अधिक लोकप्रिय थी। राम, कृष्ण, युधिष्ठिर जैसे वादर्थ चरित्रों को और उज्ज्वल बनाने के लिए उनका तुलना में रावण, शिशुपाल, कंस, रुक्मिणी, दुर्योधन आदि अनेक वादर्थहीन पात्रों के चरित्र उपस्थित किए गए हैं। इनसे ही पता चलता है कि वादर्थ से भिन्न रूप कैसा हो सकता है? वादर्थ को ऊंचा उठाने के लिए वादर्थहीन पात्रों को और भी वादर्थहीन चित्रित किया गया है।

३३. सामाजिक नाटकों में यह स्थिति जानी प्रसर नहीं है। वहाँ कुछ पात्र समाज की गूँराइयों के शिकार हैं तो कुछ उसका उन्मूलन करने वाले देशभक्त व सुधारक हैं जिनके प्रतिपक्ष में विदेशी सत्ता की अनुयायी कुछ शक्तियाँ अवश्य हैं, किन्तु सापेक्षता में चरित्र को उभारने की अपेक्षा नाटककार उद्देश्य के प्रति अधिक तत्पर रहे हैं। सुधारकों के मार्ग में अवरोधों को लाकर उनके चरित्र को प्रकाश में लाया गया है, किन्तु वह तुलनात्मक की अपेक्षा स्वतन्त्र स्टाई के रूप में है।

### मनोविश्लेषणात्मक शैली

३४. मनोविज्ञान का सम्बन्ध व्यक्ति के अचेतन मन से उसकी गुत्थियों और उलझनों से है। इस शैली के अन्तर्गत नाटककार पात्र के अचेतन मन की गहराई में उतर कर उन प्रेरक तत्वों पर ध्यान केन्द्रित करता है जो पात्र के चरित्र पर नियन्त्रण रखते हैं। इसके लिए वह अनेक मनोविश्लेषणात्मक प्रणालियों को अपनाता है।

३५. रंगमंचीय नाटकों के सम्बन्ध में कहा जाता है कि उनके पात्र मनोवैज्ञानिक नहीं हैं। यह सत्य है कि ये नाटककार मनोविज्ञान की गहराइयों

में नहीं उतरे । लेकिन यदि कोई पात्र किसी परिस्थिति-विशेष में बहता रहता है जो उस स्थिति में अपेक्षित है तो कहा जायगा कि पात्र मनोवैज्ञानिक है । यदि वह वैसा नहीं करता तो उसका कारण देना आवश्यक है, अन्यथा पात्र अपनी स्वाभाविकता खो देगा ।

३६. हिन्दी के रंगमंच पर प्रवेश करने से पूर्व १६ वीं शताब्दी के जालौच्य नाटकों में पति की मृत्यु पर पत्नी का गायन आदि प्रसंग अवश्य चिन्तनाय है, किन्तु परवर्ती नाटकों में यह स्थिति नहीं है । पात्रों के संभाषण एवं कार्य-कलापों को उनकी मनोवृत्तियों एवं स्थितियों के अनुसार रखकर उन्हें अधिकारिक स्वाभाविक बनाने की चेष्टा की गई है । अपनी वस्तु की मांग करना, तत्काल उसको प्राप्त करने की जिद तथा उसकी स्थानापन्न वस्तु को ग्रहण करने के लिए तैयार न होना सदैव से बालमनोवृत्ति का अंग रहा है ।

विशाल-- लाओ, लाओ कहेंया हमारी गैद लाओ ।

कृष्ण -- मुफ पर कहाँ है ? वह तो यमुना में गहें ।

वि० -- नहीं हम तो तुम्हीं से लेंगे ।

कृ० -- अच्छा मुफ़ी से लेना, मैं दूसरी मंगवा दूंगा ।

वि० -- नहीं हम तो वहीं लेंगे ।

कृ० -- अच्छा वही ला दूंगा ।

वि० -- कैसे ला दोगे ?

कृ० -- ऐसे ला दूंगा । (कालिदास में कूदना)<sup>९</sup>

(कथामाचक श्री कृष्ण स्वतन्त्र)

३७. विशाल और कृष्ण के बाल जीवन के चित्रण में उन मनोवृत्तियों को स्थान देकर नाटककार ने उपर्युक्त चरित्रों को पूर्णतः मनोवैज्ञानिक बना दिया है । अवैतन मन की ग्रन्थियों का विश्लेषण तो नहीं किन्तु स्वाभाविक मनोभावों के अभिव्यक्ति द्वारा नाटककारों ने अपने पात्रों को सजीव बनाने की चेष्टा की है और यही उनकी मनोवैज्ञानिकता है ।

९. कथामाचक -- 'श्रीकृष्ण स्वतन्त्र' अंश २, पृष्ठ ५, पृ० ११५

## रंगमंचीय नाटकों के पात्र

### पौराणिक पात्र

३८. आलोच्य रंगमंचीय नाटककार अपनी पौराणिक कृतियों द्वारा एक तीर से दो लक्ष्यों की प्राप्ति के प्रति सचेष्ट थे। एक ओर वे जनता की धार्मिक मनोवृत्तियों को सन्तुष्ट करना चाहते थे, तो दूसरी ओर जनता के उस वर्ग की मांग थी जिसपर रोमांचकारी नाटकों के अश्लील, अस्वच्छ, वासना जनित और बाजारू प्रेम की झुमारी अब तक बढ़ी हुई थी। इसका मनोरंजन पौराणिक कथानकों की अपेक्षा लौकिक कथानकों से अधिक होता था। पौराणिक महापुरुषों को रंगमंच पर देखने के इच्छुक वर्ग में पात्रों के यथार्थ चित्रण और जीवित्य निर्वाह की परीक्षा करने की छुट्टि और विवेक का अभाव था। वे केवल रंगमंच पर अपने पौराणिक पात्रों को देखकर ही सन्तुष्ट हो जाते थे। इससे नाटककारों को मनमानी करने का अच्छा अवसर मिला। अर्थवृत्ति के विचार से भी वे अपनी कथावस्तु की योजना इस प्रकार संगठित करने के लिए बाध्य थे, जिससे दोनों ही वर्ग सन्तुष्ट हो सकें। इसी ध्येय संगठन ने उनके पात्रों के स्वरूप को कलंकित कर दिया। मोघ, प्रह्लाद, विश्वामित्र तथा मगीरथ जैसे तपस्वी पौराणिक पात्रों के कलेवर को धारण किए हुए सामान्य प्रेमियों के घरातल पर उतर जाए। मर्यादा पुरुषोत्तम राम और सीता का यह एक प्रदर्शन उन्हें सामान्य व्यक्ति के गौरव से भी नीचे लै जाने वाला है --

राम -- 'उत्फत में वह क्माळ दिसाया ज्वाल में  
रहता हूं स्वाब में भी तुम्हारे स्याल में।

सीता -- तुम मिल गए जी मुझकी तो गोया लुवा मिला  
बाहिर है उसका दूर तुम्हारे ज्वाल में।<sup>२</sup>

१-डा० वैद्यनाथ कन्नो-हिन्दी नाटक साहित्य का आलोचनात्मक अध्ययन, पृ० ६३

२-संक्षेप नाम कथावाचक-सतीलीला, अंक-२, दृश्य ६, पृ० ७६

२ ज्वाल प्रशद - - 'रामलीला नाटक' अंक १, दृश्य ३, पृ० २०

३६. लक्ष्मी, सरस्वती जैसी देवियां अपने गौरव को त्याग कर शूक के क्षेत्र में अपनी महत्ता व सफलता के लिए वादाविवाद करती हैं तथा उसकी प्राप्ति को ही अपने जीवन का चरम लक्ष्य मानकर सामान्य वेश्या के समान बौसाबाजी में अपने जीवन की सार्यक्ता सौजती है ।

लक्ष्मी--

घर में नित मोहन आते हैं, हंस हंस के बात बनाते हैं  
अने मन को बहलाते हैं, मुझसे सब प्रीति जताते हैं ।

+

+

झान लेती हूं मन को हंस हंस कर  
फिर भला कौन हो प्यारी बढ़ बढ़ कर ।

+

+

हंस के दिल ठेना तुम्हें जाता नहीं  
बौसा भी देना तुम्हें जाता नहीं ।<sup>१</sup>

शिव के प्रति पार्वती का यह झंका भी वही प्रकार की है, जिसने पौराणिक मर्यादा को दोषयुक्त कर दिया है --

चार दिन की चांदनी उनके हृदय की प्रीति है ।  
चलते मोर्खों की तरह उनकी व अनौसी रीति है<sup>२</sup> ।

४०. पौराणिक पात्रों के लिए अनेक स्थलों पर जिस शब्दावली का प्रयोग हुआ है वह बड़ी ही लज्जाजनक एवं अमङ्गल है । अपने सम्मान की अवहेलना करने वाले शिव के प्रति दत्ताराज का उन्हें 'कामी कुत्ता', 'नीच जम्माना', 'मिसारी', 'कीड़ा', 'पटबीजना' आदि संज्ञाओं से सम्बोधित करना देवपात्रों की मर्यादा को कलंकित करने वाला है ।

१- अरुण-चन्द्र - 'मण्डल जन्म', अंक १, दृश्य २, पृ० ४५

२- हस्तरत -- 'मन्त्रावतरण', अंक १, दृश्य १, पृ० ६

३- ,, ,, ,, २, दृश्य ६, पृ० ६०

४ अथवा-चन्द्र -- 'सती-लीला', अंक २, दृश्य ६, पृ० ६४

५ आत्मनन्द -- 'माण्डव जन्म', अंक १, दृश्य २, पृ० ४५



४१. इस सम्बन्ध में यह ध्यान रखना आवश्यक है कि हिन्दी से पूर्व जालीय व्यावसायिक रंगमंच पर उर्दू के पौराणिक नाटकों का जमिनय होता था। कम्पनी के सर्वसत्कारी पारसी लोग थे जो अपने नियुक्त मुसलमान लैसकों से आदेश पूर्वक उक्त नाटकों का निर्माण कराते थे। ये दोनों ही जातियाँ भारतीय सम्यता और संस्कृति के लिए विदेशी थीं। उन्हें इस देश की संस्कृति का समुचित ज्ञान न था। नाटक के प्रस्तुतिकरण के लिए न ही उनके अध्ययन की आवश्यकता समझी गई। ध्वर उधर से सुने-सुनाए स्यात इतिवृत्त को मुस्लिम दरबारी संस्कृति व रीति-कालीन उषाम शृंगार भावना में रंग कर प्रस्तुत कर देना जتنا ही उनका लक्ष्य था।

४२. हम यहाँ रुपया पैदा करने आए हैं, इस साहित्य मण्डार भरने नहीं।<sup>१</sup> इस मनोवृत्तियों के साथ नाट्य-क्षेत्र में पदार्पण करने वाले अर्थोपजावी कम्पनी-मालिकों का आग्रह नाट्यकला के समुन्नत रूप की ओर उतना नहीं था, जितना औकिक, चमत्कारिक व अति प्राकृतिक प्रसंगों व उसके प्रस्तुतिकरण की विस्मयकारी शैली पर। इस अबाध्य प्रलोभन ने पात्रों के चरित्र को बहुत अधिक प्रभावित किया। वे अपनी गहराई व स्वभाव की सम्पूर्णता के साथ अपने के स्थान पर उथले रह गये। क्योंकि चरित्र की प्रेरक प्रवृत्तियों चेतन-अचेतन तथा कार्य-कारण सम्बन्धों के स्थान पर विस्मय व अलौकिकता में खोजी गई। नायक के जीवन के सभी महत्वपूर्ण कार्य किसी अतिप्राकृतिक शक्ति के कारण स्वल्प विज्ञित किए जाते हैं जिससे उसके चरित्र का महत्त्व नष्ट हो जाता है।<sup>२</sup> ट्रांसफारमेशन सीन की शोभा के लिए भी पौराणिक पात्रों को अक्षर के अनौचित्य की चिन्ता किए बिना नाटककार की इच्छानुसार जब वह चाहे उपस्थित होना पड़ा है। नैतिक सत्य की प्रतिष्ठापना व उद्देश्य की प्रधानता के कारण वे नाटककार की इच्छानुसार कार्य करने के लिए बाध्य हैं। दुष्ट जानकीनाथ से अपना लाज का बाँझ बवाली मंजरी मगवान की शरण में जाती है तो मक्कों के कारण नौ पाँच दौड़ने वाले मगवान कृष्ण दुरन्त प्रकट होकर देश से भक्ति-मार्गों के विलोप का रोना रोते हैं--

---

१-डा. श्रीमानाथ मुख्त-- हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास, तुल०, १९५१, पृ० १११

‘सुबह जन्मत से भी बेचैन तेरा शामरहा ।

तड़पा परवाना तो क्या शमा को आराम रहा ।

मैं तो समझा था कालखण्ड में कौह भक्त नहीं

तेरी भक्ति से यह समझा कि मेरा नाम रहा ।’

४३. शमा और परवाना की उर्दू दरबारी संस्कृति को नाटककार अपने देव पात्रों के चित्रण में भी नहीं भुल सका । नाटककारों ने नैतिकता का प्रभाव बनारस रखने के लिए जोक विचित्र साधनों का प्रयोग किया है । बड़ा चतुरता से धार्मिक प्रवृत्ति वालों का ध्यान उन्होंने अपनी जोर आकर्षित किया है । जोक अति प्राकृतिक फ्रोंगों, रोमांचकारी और आकर्षक दृश्यों में नाटककार जتنا उलफ गए कि वे जीवन के यथार्थ को पूरी तरह छुड़ा डेटे ।

४४. व्यावसायिक रंगमंचीय नाटककार चरित्र के विभिन्न पहलुओं के सामंजस्य के प्रति पर्याप्त ध्यान नहीं दे पाए । अधिकांश में पात्रों को उसी रूप में प्रस्तुत किया गया है, जिस रूप में पुराणों के देव कथाओं में जयवा जहां से सामग्री गृहीत है चित्रित है । ऐसी स्थिति में पात्र पौराणिक टाइट बनकर रह गए । किन्तु सामाजिकता के आग्रह में जहां कहीं नाटककारों ने मौलिकता प्रदर्शन की चेष्टा की है वहीं प्रतिमा और सामंजस्य कौशल के अभाव में पात्रों के स्वरूप विद्रूप हो गए । पौराणिक होते हुए भी वे मंदे और असंस्कृत रूप में सामने आए हैं । पौराणिक महापुरुषों के यथार्थ अंजन व उनके महात्म्य के प्रति सम्यक् न्याय के लिए आवश्यक है कि नाटककार तत्कालीन समाज, देश व काल का संस्कृति सभ्यता तथा सामाजिक व राजनीतिक परिस्थितियों से अवगत हो वर्तमान के परिप्रेक्ष्य में ठाने की उसमें प्रतिमा हो । रंगमंचीय नाटककारों में गम्भीर अध्ययन व प्रतिमा दोनों का ही अभाव था । उनकी कृतियों में आदर्श के ही दर्शन अधिक होते हैं । यथार्थता बीसी है तो बहुत ही निम्न रूप में । लेकिन यह कुरुचिपूर्ण वातावरण नसरवान जी खानसाहेब ‘आराम’, विनायकप्रसाद ‘तालिब’ व श्रीकृष्ण ‘हसरत’ के नाटकों में ही अधिक परिलक्षित है । नारायणप्रसाद ‘कैलाश’, राधेश्याम ‘कवावाचक’ व आना हन की रचनाओं में उनके लेखकों की सामाजिक चेतना व जागरूकता

के फलस्वरूप उपदेशात्मक प्रसंग अवश्य उपलब्ध होते हैं, किन्तु उनके पात्रों में वह अंगतियां नहीं हैं जो पूर्ववर्ती रचनाओं में हैं। पौराणिक वातावरण व पौराणिक आदर्शों की पूर्णतः रक्षा की गई है।

### ऐतिहासिक पात्र

४५. रंगमंचीय नाटककार ऐतिहासिक नाटकों के प्रणयन के प्रति पूर्णतः उदासीन रहे। किशनचन्द्र 'जेबा' का 'पद्मिनी' (१९२३), 'शहीद सन्धासी' अर्थात् आर्यवर स्वामी श्रदानन्द जी (१९२७), हरिकृष्ण 'जौहर' का 'नागपुत्र शालिवाहन', जिनैश्वरप्रसाद मेखल का 'भारत गौरव' अर्थात् सम्राट चन्द्रगुप्त (१९२२) तुलसीदास 'शेबा' 'सैहो' का 'नारी हृदय' (१९२७), श्रीकृष्ण 'हसरत' का 'महात्मा कबीर' व जागा हथ का 'प्राचीन और नवीन भारत' (१९२१) के द्वितीय स्कट अकबर के अतिरिक्त जो भी रचनाएं उपलब्ध हैं वे कम्पनी के बन्धनों से उन्मुक्त लेखकों की स्वतन्त्र रचनाएं हैं। ऐतिहासिक नाटककार यथार्थ के धरातल पर जीवन का सम्भाव्य चित्र अंकित करता है। समयानुसार युग की मांग व राष्ट्रीय चेतना के फलस्वरूप देश प्रेम, त्याग, वीरता, स्वाभिमान, कर्तव्य परायणता आदि आदर्शों को लेकर ही उपर्युक्त ऐतिहासिक नाटकों की रचना की गई है। सामयिक युग-चेतना और उद्देश्य गौरव पर अत्यधिक जाग्रह के कारण पात्रों का अपना व्यक्तित्व नहीं उभर सका। <sup>स्वामी</sup> श्रदानन्द व महात्मा कबीर वास्तविक युगचेता महापुरुष हैं, जिन्होंने हिन्दू जाति के संगठन व उसकी आन्तरिक विसंगतियों के परिमार्जन की अथवा चैष्टाएं की। सम्राट चन्द्रगुप्त व पद्मिनी के चरित्र द्वारा नाटककार ने पूर्वजों के शौर्य, देश-प्रेम, त्याग आदि गुण और वर्णव्रत-व्यवस्था की संकीर्णता व पारस्परिक फूट के परिणाम दर्शा कर देश जाति सम्बन्धी उदात्त भावनाएं स्थूलता से व्यक्त की हैं। वस्तुतः इस नाटककारों का उद्देश्य आदर्श चरित्र नायकों के जीवन दिग्दर्शन से देश को सुधारना है और देश सुधार वृत्ति के कारण नाटक में घटनाओं की बहुलता के साथ चरित्रों की महत्ता कम हो गयी। नाटककार ऐतिहासिक सत्य के साथ ही इस ओर पर्याप्त ध्यान नहीं दे सके।

### सामाजिक पात्र

४६. सामाजिक नाटकों में बालौच्य रंगमंचीय नाटककारों की दृष्टि प्रमुख है वहीं समस्या के विभिन्न पहलुओं की ओर गई। बाल विवाह,

अनमेल विवाह, विधवाओं का दुर्दशा, वैश्या समस्या, नारी की स्वतन्त्र बनाने के दुष्परिणाम, उसके सतीत्व एवं पातिव्रत धर्म पर अनेक नाटक प्रस्तुत किए गए। अस्पृश्यता, गौरवा, सम्मान, आधुनिक शिक्षा व धनिक वर्ग की स्वार्थपरता तथा अत्याचार आदि भी नाटक के प्रमुख विषय रहे। जीवन के यथार्थ के विविध रूपों में चित्रण के लिए नाटककार ने यथार्थ एवं आदर्शवादी दोनों ही पात्रों का ग्रहण किया है। इनके द्वारा वे समाज के यथातथ्य अंश के साथ उन कुरीतियों का प्रकाशन कर समाज के उदात्त एवं सुष्ठु रूप की प्रतिष्ठा चाहते थे। फलतः अपने पात्रों द्वारा शक्तियों से बाह्यान्त जीवन की गति देने के प्रयास में वे पात्रों के मनस्तमिक व्यक्तित्व विकास के प्रति उदासीन हो गए। उनके आदर्श एवं यथार्थवादी दोनों ही पात्र अपनी विशिष्ट विशेषताओं के कारण व्यक्तिगत से अधिक वर्गीकृत हैं। युग यथार्थ के चित्रण तथा सुधारवादी दृष्टिकोण ने नाटकों को सरल, घात-प्रतिघात रहित बना दिया। पात्रों के माध्यम से सामाजिक कुरीतियों पर व्यंग्य प्रहार के प्रति अधिक लक्ष्य होने के कारण पात्रों का निजी व्यक्तित्व नहीं उभरते पाया। परन्तु पात्रों की विभिन्न वर्गों से लेकर नाटककारों ने जिस व्यापक दृष्टिकोण का परिचय दिया उससे उनका महत्व अवश्य है<sup>१</sup>।

### स्त्री पात्र

४७. 'जिन घरनी घर मृत का डेरा', 'न गृह्य काष्ठ पाषाणः दयिता यत्र तद् गृहम्' अथवा 'यावन्न विन्दते जायां तावदर्थो भवेत् पुमानः' अर्थात् जब तक पुरुष की पत्नी नहीं प्राप्त होती तब तक वह केवल जाया मनुष्य रहता है-- आदि कथन इस बात के प्रमाण हैं कि आधिकांश से ही भारतीय नारी पत्नी के रूप में गौरव तथा सम्मानपूर्ण पद की अधिकारिणी रही है। किन्तु ऐसा की दूसरी आत्मा के पश्चात् स्त्रियों के ऊपर अनेक स्कांगी आदर्श लादे दिए गए। एक बार किसी पुरुष से विवाह होने के उपरान्त उसमें न्यूनतार होने पर भी पर-पुरुष का विचार उसके लिए पाप हो गया। मनु ने तो यहां तक कहा कि पति के दुःखी होने पर भी पत्नी साध्वी रहे। आलोच्य रंगमंचीय नाटककारों ने

१- नीति मंचरी -८८

२- मनुस्मृति ५-१५४

पत्नी रूप में नारी के लगना एक से चित्र खींचे हैं और जो भी चित्र प्रस्तुत किए गए हैं वे इसा उपर्युक्त तथ्य के पौषक हैं। पति द्वारा लांछित होने पर भी वे अन्य पति-प्रेमी हैं। जागा साहब की सरोजिनी, शिवरामदास की आशा, शान्ता, कल्याणी दुर्गाप्रसाद गुप्त की 'सरोजिनी', स्निग्ध-बन्स-की-बन्स बासन्ती, जमनाप्रसाद मेहरा की रमा पति की अवहेलना पर न केवल उससे चिपकी रहती है, वरन् घर से निष्कासित होकर भी उसकी कल्याण कामना करती है तथा उसकी सुख-शान्ति के लिए अपने स्वत्व व अधिकारों को ही नहीं, वरन् अपने सम्पूर्ण जीवन का उत्सर्ग कर देती है।

४८. पौराणिक तथा ऐतिहासिक नाटकों में पातित स्व सतीत्व के असंख्य चित्र उपलब्ध हैं। सामाजिक नाटक भी इसे अछूते नहीं। नाटककार ने इस महत्व के प्रतिपादन में अलौकिक दृश्यों का विधान किया है। पौराणिक तथा ऐतिहासिक नाटकों के साथ सामाजिक नाटक भी इसके प्रभाव से बच नहीं सके। 'कराल चक्र' की सत्यवती धर्म बल तथा सतीत्व के बल से जिस विस्मयकारी शक्ति का परिचय देती है वह सामान्य स्त्रियों के लिए सम्भव नहीं है।

चरित्र विधान की दृष्टि से रंगमंचीय नाटककारों की विशेषताएं

४९. चरित्रिक परिवर्तन को स्वामाधिक स्व मनोवैज्ञानिक ज्ञान के लिए यह आवश्यक है कि परिवर्तन की ठोस आधार भूमि प्रस्तुत की जाए जिससे चरित्र के अन्य विकसित अंग बेजोड़ न लों वरन् सम्पूर्ण चरित्र एक क्रमबद्ध विकास के रूप में प्रस्तुत हो सके। रंगमंचीय नाटककारों ने इसकी कौंसी आवश्यकता नहीं समझी। प्रायः विरोधी पात्र के एक - दो शब्द सुनकर ही पात्र परिवर्तित हो जाता है। उदाहरण के लिए 'पैसा' के 'भारत दर्पण' का शराबी मज्जु मोहन की एक उपदेशात्मक वक्तव्यो--

उस जावादी को दूढ़ी जिससे पैसा पार हो जाए  
नहीं से जिसके सारे पैसों का उधार हो जाए।<sup>१</sup>

१- 'पैसा' -- भारत दर्पण -- अंक ३, दृश्य २, पृ० १६२



५०. से प्रभावित होकर तुरन्त ही अपनी भूल को स्वीकार करता हुआ उसके परिमार्जन के लिए कटिबद्ध हो जाता है। परिवर्तन में नाटककार ने यत्र तत्र अन्तःप्रबोध को भी उपदेशों के साथ संयुक्त किया है, किन्तु उसकी स्थिति बड़ी स्थूल है। गौरी जो कि बहन विद्यावती को दुष्ट दामोदर के बहकाने पर माता की बीमारी का बहाना बनाकर पति-गृह से ले जाता है, बहन की धिक्कार से अवानक ही उसके हृदय में सद्ज्ञान का प्रकाश प्रज्ज्वलित हो उठता है और वह अपनी भूल को स्वीकार कर लेता है<sup>१</sup>। इन अस्वाभाविक परिवर्तनों से ऊपर उठकर जहाँ कहीं नाटककार ने अन्तः प्रबोध के साथ आन्तरिक अन्ध व सद्-असद् प्रवृत्तियों के संघर्ष में पात्र की विचित्र मनोस्थिति को प्रकट करते हुए सद् प्रवृत्ति के फलस्वरूप चरित्र विकास दिखाया है वहाँ चरित्र अधिकाधिक स्वाभाविक हो गए हैं। मुहम्मद इसहाक साहब के 'मक्त सूरदास' में वैश्या चिन्तामणि के अनन्य प्रेमी विल्व का मक्त रूप में चारित्रिक परिवर्तन इस बात का प्रमाण है। ब्राह्मण धर्म पर वैश्या द्वारा छुटाराघात तथा अपनी अज्ञानता व मोहान्विता के स्पष्ट प्रमाणों को देखकर धर्म व धिक्कार के मार्गों से उद्भूत अन्तर्संघर्ष<sup>२</sup> ने विल्व के चरित्र को पूर्णतः मनोवैज्ञानिक आधार भूमि पर रखा है।

५१. दुष्ट पात्रों का परिमार्जन उनकी दुर्दशा और तदुपरान्त पश्चाताप द्वारा कराया गया है। ऐसे सभी पात्र स्वप्न में ज्यवा प्रत्यक्ष रूप में अपने कुर्मों के फल से दग्ध होकर पश्चाताप की अग्नि में जलते हुए सुधार की ओर उन्मुख होते हैं।

५२. निष्कर्ष यह है कि नैतिक सत्य व किसी स्थूल उद्देश्य की प्रतिष्ठापना हेतु नाटककार ने पात्रों के व्यक्तित्व की चिन्ता न करते हुए विभिन्न घटनाओं के संयोगों तथा कथा को मनोवांछित रूप देकर फलसिद्धि की ओर अधिक ध्यान दिया है। चरित्र-चित्रण के प्रति वे विशेष सज्जा नहीं थे। यही कारण है कि जालोच्य कृतियों में उद्देश्य का निबन्धन तो पर्याप्त है, किन्तु चरित्र-चित्रण का कोई उज्ज्वल व परिमार्जित रूप नहीं मिलता।

१-हरिकृष्ण उपाध्याय-भजन कुमार, अंक २, दृश्य १, पृ० ५५

२-मुहम्मद इसहाक-मक्त सूरदास अंक २, दृश्य १, पृ० ५२-५३



अध्याय --७

-०-

संवाद अथवा कथोपकथन  
~~~~~

संवाद

१. नाटकीय कार्य-व्यापार का मूलाधार संवाद है। उपन्यासकार और कहानाकार के समान नाटककार इतना स्वतन्त्र नहीं है कि वह स्वयं कुछ कह सके। पात्रों के परस्पर वार्तालाप में ही उसे अपनी कला को रूप देना पड़ता है। संवाद ही उसकी यथार्थ शक्ति है जिसके बंध द्वारा कथा के विकास, व पात्रों के चरित्र-चित्रण के अतिरिक्त वह अपने मनोभावों और द्विवारों को अभिव्यक्ति देता है। इन्हीं गुणों के आधार पर नाट्याचार्य अभिनव भरत ने संवाद को -- 'भाव संक्रमण सामर्थ्य संवादे' (११२) के रूप में परिभाषित किया है अर्थात् जिसके द्वारा सामाजिक तक भावों का संक्रमण हो या नाटककार के जिस दृष्ट अभिप्रायः तथा भाव को अभिनेतागण अपने अभिनव के द्वारा सामाजिकों के हृदय तक पहुँचाकर उसका विभावन करा देते हैं, सामाजिकों के हृदय तक पहुँचा हुआ वह भाव ही संवाद का वास्तविक अर्थबोधक है।

२. वस्तुतः नाटकीय संवाद के दो या दो से अधिक व्यक्तियों की उस बातचीत को कहते हैं जिसमें दो या अधिक व्यक्ति प्रसंग, आवश्यकता, योग्यता, परिस्थिति और पद के अनुरूप बात करते हैं^१। नाट्य-कला अपने रूप में चूंकि समस्त कलाओं को समाहित किए हुए है, वस्तु पात्रों के सामान्य वार्तालाप के साथ व्यक्ति की असामान्य अवस्था का प्रलाप, नैपथ्य से की गई पुकार व कोलाहल तथा अलौकिक कारणों से उत्पन्न शब्दों का प्रयोग भी अपने विस्तृत अर्थ में संवाद का ही अर्थ व्यंजक है।

१-(ब) 'नेकापदानुसंग व्यापारः संवादः' १२६

अभिनव नाट्यशास्त्र-सीताराम चतुर्वेदी, दि० सं०, १९६४, पृ० ३१८

(ग) 'प्रसंगानुसंगालाय वाक्य प्रयोगश्च संवादः' १५४

अभिनव नाट्यशास्त्र -- सीताराम चतुर्वेदी, पृ० ३६७

३. नाटककार की व्यार्थशांक्त होने पर भी संवादों के मनोवांछित प्रयोग में वह स्वतन्त्र नहीं है। उसे अपनी कला के रूप देते समय संवादों के संयोजन में जीवन की व्यार्थता और साहित्यिक रुचि सम्मन्वय का सदैव ध्यान रखना पड़ता है। इस सम्बन्ध में नाटककार को सीमाओं को निकोल ने अधिक स्पष्टता से प्रस्तुत किया है। उनके अनुसार -- 'नाटककार के अधिकार में कुछ क्षणमात्र हैं और इस कारण' उसको अपने शब्दों में स्पष्ट रहना पड़ता है और समन्वय से काम लेना पड़ता है। इस अर्थ में यह याद रखना चाहिए कि नाटकीय कथोपकथन सर्वदा ही कलात्मक है और कलाकार की कल्पना का निश्चित स्वरूप है।'

४. भारतीय नाट्याचार्यों ने नाट्य-विवेचन के समय उसके अंग रूप में वस्तु अभिनेता और रस का विवरण दिया है। संवादों का इस दृष्टि से व्यार्थ अंग रूप में पृथक् विवेचन उपलब्ध नहीं होता। किन्तु वे संवाद शक्ति से अपरिचित थे ऐसा नहीं है। वाचिक अभिनय नाटक का मुख्य आधार है, संवाद ही नाटक है, इससे मली मांति अवगत आचार्यों ने अपने छाया ग्रन्थों में नाटककारों के मार्गदर्शन हेतु संवादों के स्वरूप, उनके गुण, आकार-प्रकार के सम्बन्ध में निश्चित नियम प्रस्तुत किए हैं, जिससे नाटककार अपनी कला का रूप संवारेते समय अवरोधात्मक स्थितियों को सहज ही पार कर सकें। भरतमुनि के नाट्यशास्त्र का सत्रहवां अध्याय इस बात का प्रमाण है। अभिनवभूषण ने भी इस सम्बन्ध में एक निश्चित रूप-रेखा प्रस्तुत की है। उनके मतानुसार संवाद को -- 'पात्रानुसृत-कथा चरित्र-विस्तार लोक-बोध्योत्तर-प्रत्युत्तर सम्पन्नोचित परिणामयुक्त' होना चाहिए। व्यार्थ --

१- संवाद स्वामाधिक हो यानि पात्र प्रकृति अनुसार हो।

२- संवाद उतना ही हो जितने से कथा का विस्तार और नाटकीय चरित्रों का विकास हो।

३- भाषा लोकबोध्य हो, उसमें दार्शनिक तथा पारिभाषिक शब्दों के प्रयोगों और विषयों का विवेचन न हो।

४- संवाद में जोड़-तोड़ के उत्तर-प्रत्युत्तर हों, सजीवता हो, भाव और परिस्थितियों के अनुसार भाषा में वेग, मध्यम गति या मन्दता हो, केवल विभिन्न व्यक्तियों के वक्तव्य मात्र न हों।

१- सीताराम कृष्णदी- 'अभिनव नाट्यशास्त्रे' दि० सं०, १९६४, पृ० ३८०

५. पात्र प्रवृत्ति की अनुरूपता नाटकीय संवाद का अपरिहार्य अंश है। जिस प्रकार वास्तविक मनुष्य का प्रतिरूप अभिनेता है, संवाद भी उसी प्रकार की प्रतिकृति मात्र है। अतः उसका अपने में पूर्ण होना अनिवार्य है। यदि यह प्रतिकृति अपने बोलने वाले के स्वभाव, चरित्र, मानसिक अवस्था व गुणों के अनुरूप न हुई तो नाटक अपनी सम्पूर्ण सजीवता खो बैठेगा। इस सम्बन्ध में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र का यह मत कि -- 'ग्रन्थकर्ता ऐसी चतुरी और नैपुण्य से पात्रों की बातचीत विरचित करे कि जिस पात्र का जो स्वभाव हो, वैसी ही उसकी बात भी विरचित हो... पात्र की बात सुनकर उसके स्वभाव का परिचय ही नाटक का प्रधान अंग है' पूर्णतः युक्तियुक्त है।

६. किसी विशेष अवस्था में अधिकांश मनुष्य क्या सोचते व क्या करते हैं, इसका यथार्थ अंकन ही स्वाभाविकता का राजाक नहीं है, जैसी कि अधिकांश समीक्षकों की धारणा है, वरन् स्वाभाविक संवाद वह है जो किसी व्यक्ति विशेष की प्रकृति के अनुरूप हो। अर्थात् विभिन्न अवस्थाओं में जो कहा जाता है, कहा जाना चाहिए और कहा जा सकता है वही संवाद की स्वाभाविकता है।

७. संवादशक्ति की इस अपरिहार्य सीमाओं के साथ नाटक की अभिनेयता की दृष्टि से नाटककार के लिए निम्न नाट्य-परिस्थितियों का परिपालन भी आवश्यक है —

१- संवाद सदैव इस प्रकार चले कि थोड़ी-थोड़ी देर बाद उसमें नए पात्रों के प्रवेश और निष्क्रमण का विधान हो।

२- संवादों में आंगिक और सात्त्विक अभिनय के लिए पूर्ण अवकाश मिलना चाहिए।

८. धियेदिकल कम्पनियों के नाट्य-संवादों की विवेचना, समीक्षा व उनके सम्बन्ध में विशिष्ट निष्कर्ष देने से पूर्व तत्कालीन नाट्य-जादशों व नाट्य-परिस्थितियों का सम्यक् अवलोकन अपरिहार्य है, जिनके परिप्रेक्ष्य में नाटककारों ने अपनी कला को रंग दिया। जहाँ तक जालौचना का प्रश्न है, हिन्दी के प्रायः

१- भारतेन्दु ग्रन्थावली, भाग १, पृ० ७३

२- 'काव्य परिस्थितिस्वभावानुरूपो हि संवादः' - १६७।

सीधारास चतुर्वेदी - अभिनव नाट्यशास्त्र-बि० सं०, १९६४, पृ० ४३२।

सभी उद्भट नाट्य-समादाओं के मन्तव्य इनका संवाद-कला के प्रति लगभग समान धारणाओं से अभिभूत हैं। उनके मतानुसार इन नाटकों की भाषा और संवादों में पर्याप्त शक्ति थी। व्यंग्य के अच्छे-अच्छे उदाहरण उनमें से सुगमता से निकाले जा सकते हैं। किन्तु एक बात सटकने वाली है। साधारण बातचीत में भी लयबद्ध गद्य का विशेषरूप से प्रयोग किया गया है। बोलते-बोलते फौरन ही कविता आरम्भ हो जाता है और जब तरुपात्रों के उत्तर-चढ़ाव से युक्त उनकी यह बातें चक्की वाली को सुनाई न दें तब तक नाटक का अभिनय असफल ही समझा जाता है^१। डा० वैदपाल सन्ना ने अपने आलोच्य ग्रन्थ में इसी मत की पुष्टि की है। उनके अनुसार रंगमंचीय नाटकों के संवादों में शक्ति, सरसता तथा वेग अवश्य होता था पर वे बहुधा अनुचित आवेग से भरे हुए तथा आहम्बरपूर्ण होते थे^२।

६. पारसी नाटकों की सजावट गीतों और प्रभावशाली कथोपकथनों पर निर्भर है। इनमें अरबी और फारसी की अधिकता होती हुई भी एक हृदयस्पर्शी रोचकता थी। उर्दू व फारसी की की उक्तियों को संवादों के बीच में डालना, पूर्व वक्ता के वाक्य से किसी शब्द को लेकर फर्की करना, संवादों में अप्रास छाना और भावों की तथा शब्दों का बहोक्ति से संवादों को आगे बढ़ाना पारसी नाटकों की विशेषता है। संवादों के चलते-चलते किसी आकस्मिक घटना से उन्हीं संवादों का विकास और उस नवीन घटना के प्रकाश में मौड़ देने की प्रणाली पूर्णतः पारसी नाटकों की है। जी०पी० श्रीवास्तव का यह मन्तव्य न केवल रंगमंचीय संवाद-कला के समस्त गुणों को समाहित किए हुए है वरन् निष्पक्ष स्मालोचना की दृष्टि से भी महत्वपूर्ण है।

१०. आलोच्यकालीन नाट्य-संवादों की सरसता, जीव और शक्ति को स्वीकार करते हुए भी प्रस्तुत कला के निम्न तथ्यों के प्रति आलोचकों में तीव्र असन्तोष है, जिसके कारण वेवारे नाटककार स्कांगी निष्कर्ष और कटु आलोचना के शिकार हुए —

१- लयबद्ध गद्य

२- पञ्चात्मक संवाद

१- डा० सोमनाथ गुप्त- हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास, तु० सं०, १९५१, पृ० १४८

२- डा० वैदपाल सन्ना- हिन्दी नाटक साहित्य का आलोचनात्मक अध्ययन, पृ० ६५

३- अशुक्ति आशय

४- अस्वाभाविकता व जाहम्बरपूर्णता ।

११. यद्यपि इन आरोपों को पूर्णतः निराधार नहीं कहा जा सकता, किन्तु केवल इसी आधार पर आलोच्य-नाटकों को उनके महत्व से वंचित करना भी उचित नहीं है। इसके अतिरिक्त उस समय के नाट्यादर्श व नाट्य-परिस्थितियाँ उत्तरदायी हैं। पूर्व अध्यायों में स्पष्ट किया जा चुका है कि पारसी संस्थापकों का व्यावसायिक कम्पनियों, युरोपियन-नाट्य-कम्पनियों के प्रभाव में आकर्षित हुई थीं जो भारत-प्रमण के समय भारतस्थित कोंजों के मनोरंजनार्थ यदा-कदा अपने नाट्य-प्रयोग किया करती थी। अभिनयों में अधिकांशतः शेक्सपियर के नाटकों की प्रधानता थी। कला की दृष्टि से कोंजी नाट्यसाहित्य का यह युग विशेष सम्पन्न बन गया। बीसवीं शताब्दी तक रंगमंचीय संवादों का स्वरूप अधिकांशतः पथात्मक था। संवाद बड़े लम्बे-लम्बे होते थे जो वास्तविक जीवन के व्यावहारिक संवादों की अपेक्षा अधिक जोड़-तोड़ के और लड़े हुए होते थे। कोई एक बात कहता तो दूसरा भी उसी आशय में वैसे ही कह से उसी जोड़ की बात में उत्तर देता था। आलोच्यकालीन नाटककारों के लिए जूँकि ये नाट्य-अभिनय ही आदर्श थे, अतः उन्होंने उसका पूर्णतः अनुकरण किया।

१२. हिन्दी नाटकों के क्षेत्र में पूर्णतः अभावग्रस्तता थी। इस युग में मौलिक और सुन्दर कही जाने योग्य कोई नाट्य-कृति न थी। संस्कृत के शास्त्रीय युग की कुछ रचनाएँ अथवा उनके अनुकरण में रीतिकाल में संगठित की गई नाटक नामधारी कुछ ब्रजभाषा की संवाद रचनाएँ ही इस काल की आदर्श थीं। संस्कृत नाटकों में पद्य एवं छंदों की प्रधानता मिलती है। नाटक को दृश्य काव्य की संज्ञा देने और इस प्रकार काव्य का एक रूप मानने के कारण उसमें काव्यत्व की प्रधानता होना स्वयं स्वाभाविक था। कुछ आलोचक जो संस्कृत नाटकों की प्रतिष्ठा में आलोच्य नाटकों का अध्ययन करते हैं उनके अनुसार इन नाटकों के सम्पादकों के बीच हृन्द-प्रयोग में उस कवित्वमय वातावरण का अभाव मिलता है जो संस्कृत नाटकों में उल्लब्ध है, क्योंकि ये हृन्द केवल हृन्द ही हैं—वास्तविक

सौन्दर्य से रहित केवल भाषा-शैली के अलंकरण मात्र । इसका मुख्य कारण यह है कि ये नाटककार किसी एक नाट्य-परम्परा के अनुकर्ता नहीं रहे । प्रस्तुतिकरण की कल्पना अपनी शैली थी जिनमें कला की अपेक्षा व्यंग्यलाभ को प्रधानता दी जाती थी । जन-रुचि की सन्तुष्टि और व्यंग्यपूर्ति के लिए अपनी मनोमिरुचियों के अनुसार इन्हें जहाँ से जो मिला सहर्ष गृहीत किया । अतः इन नाटकों में किसी निश्चित नाट्य-विधा की प्रतिच्छाया लौक्य गलत है ।

१३. इस प्रसंग में अमानकृत 'इन्दर स्मृति' (१८५३) का मुलाना अप्राकृतिक होगा । गीत, छन्द और पद्य-प्रयोगों से युक्त इस संक्षिप्त गीति-नाट्य (*opera*) से ये नाटककार पूर्णतः अभिप्रेत थे । इसकी वाक्स्मिक लोक-प्रियता ने उनपर अमिट प्रभाव डाला था । इन तथ्यों के अतिरिक्त आलोच्य नाटककार उस दौराह पर सँभरे थे जहाँ रीतिकाल की शृंगारिक कविता अपना दम तोड़ रही थी और आधुनिक काल अपने आगमन में मुस्करा रहा था । ऐसे संक्षिप्त में याद नाटककार अपने को तत्कालीन शृंगारिक वातावरण से पूर्णतः उन्मुक्त न रख सके तो कुछ आश्चर्य नहीं ।

१४. स्पष्ट है कि ऐसी नाट्य परिस्थितियों में आज के सदृश्य परिष्कृत मंजी हुई कला-कृतियाँ प्रस्तुत करना कठिन था । उनका पद्य-प्रयोग अपने उस और समय की मांग के अनुसार था जो किसी भी प्रकार अस्वाभाविक नहीं कहा जा सकता । हाँ, कुछ ऐसे स्थल अवश्य चिन्तनीय हैं जहाँ वातावरण की गम्भीरता की कुछ भी चिन्ता किए बिना पात्र मौके-के-मौके अपना पाण्डित्य प्रदर्शन शुरू कर देते हैं । लम्बे-बौढ़े भाषण दे डालते हैं । व्यर्थ का रोना-पीटना व गाना बिल्लाना आरम्भ कर देते हैं । इस स्थिति - निर्माण में कम्पनी व्यवस्थापक और मालिक श्रेय के पात्र हैं जिनकी रुचि और वादों का रचना निर्माण में पूर्ण बाधित था । कृतिकार स्वयं भी कम उत्तरदायी नहीं, जिनके लिए नाट्य-कला वाजीविका का साधन थी । विस्तृत नाट्यशास्त्रीय ज्ञान से वे अभिप्रेत थे । अवसर की उपयुक्तता की जांच की सामर्थ्य का उनमें अभाव था । इसी से यत्रतत्र केवल परिस्थितियाँ उत्पन्न हो गई हैं । फटते हुए पत्तों और मड़कीली दृश्य सज्जा में दर्शक मृन्द को मनोमुग्ध देखकर वे पूर्णतः सन्तुष्ट हो जाते थे । इससे आगे बढ़कर कला के क्षेत्र में पदार्पण की बात उनके लिए अश्राव्य थी । इन तथ्यों के अतिरिक्त

पारसी रंगमंच के पद्यात्मक कथोपकथन तत्कालीन नाट्य-शैली के एक रूप थे, जिसके द्वारा नाटककार एक और तो नाटकीय वातावरण प्रस्तुत करता था तो दूसरी ओर उसे भावों में अनुरूपता लाने में सहायता प्राप्त होती थी ।

१५. लययुक्त गद्य और पद्यात्मक संवादों के अतिरिक्त आलोच्य-नाटकों पर अनुचित आवेग का दोषारोपण किया गया है । उनकी सफलता की कसौटी थी उतार-चढ़ाव से युक्त पात्रों के संवादों का सबसे पीछे स्थित चरन्नी वाले दर्शकों के लिए सहज श्रव्य होना । इसमें सन्देह नहीं कि स्वरविस्तारक यन्त्र के अभाव में पात्रों को अपने कंठ-स्वर को कुछ ऊँचा रखना पड़ता था जो बहुत भावपूर्ण स्थितियों में भी उसके समानुपात में कताग्र रहता था । किन्तु वह अस्वाभाविक नहीं था । पात्रों के आंगिक और सात्विक अभिनय उस मनःस्थिति के पूर्णतः परिचायक थे जिसमें कि वह संवाद बोला जा रहा है । आज के समान सूक्ष्म मनोवैज्ञानिकता का अवश्य अप्राप्य है, क्योंकि उस समय कार्यव्यापार को प्रधानता दी जाती थी । घटनाओं को अधिक महत्त्व प्राप्त था ।

१६. रंगमंचीय नाट्य-संवादों का विवेचन उनके कार्य एवं गुणों के आधार पर निम्न शीर्षकों के अन्तर्गत किया जा सकता है ।

संवादों के कार्य

पात्रों के चरित्र का विकास

१७. ऊपर स्पष्ट किया जा चुका है कि नाटककार की अपनी सीमाएँ हैं । उपन्यासकार और कहानीकार से भिन्न संलाप व सम्भाषण ही उसकी यथार्थ शक्ति है, जिसके द्वारा वह पात्रों के व्यक्तित्व और उसके चरित्र की रूपरेखा प्रस्तुत करता है । कथोपकथन हमें पात्रों की सूक्ष्म बातें समझाने में सहायक होते हैं । पात्रों के भावों, विचारों और प्रवृत्तियों आदि के विकास और विरोध आदि का पता कथोपकथन से ही चलता है । किसी पात्र का अधिकांश चरित्र-चित्रण प्रायः उसी की बातचीत के ही में होना चाहिये । पात्र की बात सुनकर उसके स्वभाव का परिचय ही नाटककार प्रधान ढंग से ।

१- रंगमंच पर हिन्दी नाटक के सिद्धान्त और नाटककार, प्र० १९५५,

१८. संवाद द्वारा चरित्र-निर्माण निम्न शैलियों में किया जा सकता है --

- १- दो या दो से अधिक पात्रों के सामान्य संलापकों में ।
- २- परस्पर के वार्तालाप में किसी पात्र का भावावेश में आत्मचरित्र विषयक कथन ।
- ३- स्वगत कथन में ।
- ४- किसी पात्र के सम्बन्ध में अन्य पात्रों के कथन द्वारा ।

१९. नाटक में पात्रों का सामान्य संलाप ही सर्वप्रसुत है ।

पारस्परिक वार्तालाप से न केवल घटनाओं का विकास सम्भव है, बल्कि पात्रों के अन्तर्हृदय का परिचय भी इसी के द्वारा मिलता है । अतः स्वाभाविकता की रक्षा के लिए यह आवश्यक है कि दैनिक वार्तालाप के समान ये संवाद संक्षिप्त व गत्यात्मक हों किन्तु उनके समान निरर्थक निष्प्रयोज्य व्यर्थ के व अलग न हों । नाट्य साहित्य के अंग रूप में व दैनिक व्यवहार के वार्तालाप में यही अन्तर है कि जहाँ दूसरे में अनियमितता व निरर्थकता का भी समावेश है वहाँ नाटक में इस प्रकार की स्वतन्त्रता नहीं है । यहाँ हर कथन का अपना प्रयोजन होता है, अपनी सीमाओं में उसकी उपादेयता है । रंगमंचीय नाटककारों में इस दृष्टि से थोड़ी शिथिलता मिलती है । वे यत्र-तत्र बहक गए हैं, किन्तु वह भी अर्थोपार्जन, निम्न वर्ग से आई जनरल का आग्रह, अपने अनुकरणियवादशी की प्रतिव्याया व नाट्यशास्त्र के विस्तृत व सम्यक् ज्ञान के अभाव तथा नाटक की प्रारम्भिक अवस्था के परिणाम हैं । अन्यथा संवाद पूर्णतः पात्र-प्रकृति के अनुकूल, क्या चरित्र विस्तारक, गतिशील व औजस्यवत् है । यही कारण है कि उनके संवाद जनता को यों ही संतुष्ट रहा करते थे । उदाहरणों से बात अधिक स्पष्ट हो सकती है --

प्रह्लाद-- मैं तो अब भी कहता हूँ कि वे जादीश हैं ।

कुम्हारि-- और मैं अब भी कहती हूँ कि वह मिट्टी का घरोड़ा है । जादीश दूसरा है ।

प्रह्लाद-- तु अवश्य अपने किए का दण्ड पास्की ।....

कु०-- तुम । और मुझे दण्ड ? बिल्कुल असम्भव है ।

प्र०-- असम्भव है ? कारण ।

कु०-- कारण ? कारण यहाँ है कि अगर मेरा जादीश मेरा सहायक है तो कौन मुझे दण्ड दे सकता है ?

२०. प्रह्लाद का राजसी अहंकार, अपने पद का गुरुत्व व झुम्हारी का अपने भावान व भक्ति में अन्य विश्वसनीयता से छोटे से चलते संवाद में पूर्णतः सुखरित है । यह अभिव्यक्ति ही नाटककार का दृष्ट है । इस अन्य भक्ति से आगे प्रह्लाद के चरित्र में परिवर्तन की सम्भावना का संकेत क्या के विकास का परिचायक है ।

२१. यदा-कदा जीवन में ऐसे अवसर भी आते हैं जब पात्र अपने मित्र और सहयोगियों के समक्ष अपनी दबी मनोवेदना , अपने अन्तर्द्वन्द्व और संघर्ष को किसी भावपूर्ण स्थिति में अभिव्यक्त कर बैठता है । ये एक प्रकार से रमण के प्रतिरूप हैं । अन्तर इतना है वहाँ स्कान्त में अभिव्यक्ति होती है + यहाँ किसी के समक्ष व्यक्तिकरण होने पर भी पात्र अपने से बोलता प्रतीत होता है । ऐसी स्थिति में माया के रूप में थोड़ी कलात्मकता आ जाना स्वभाविक नहीं है + ऐसी स्थिति में माया के रूप में थोड़ी कलात्मकता आ जाना स्वाभाविक नहीं है, क्योंकि ये पात्र की सामान्य अवस्था से विपरीत उसके भाववेश में निहित उद्गार होते हैं । उदाहरणार्थ आगा हज़र 'काश्मीरी' के 'मीथ प्रतिज्ञा' में अपने सात पुत्रों की अनवरत होती हत्याओं के उपरान्त राजा शान्तनु जब स्वेच्छाचारिणी रानी को बाठवें पुत्र की हत्या पर कटिबद्ध देखते हैं तो उनका पितृ-हृदय अपनी परबलता के साथ मात्र बिह्वल हो उठता है ।

शान्तनु-- 'यहाँ देखो शिवदत्त हाती बीरे बिना देख सकते हो तो यहाँ देखो... पिता के कर्तव्यों और प्रतिज्ञा में युद्ध हो रहा है । यदि तुमने प्रकृति और प्रलय का संग्राम देखा होता तब समझ सकते थे कि हृदय और संतान स्नेह का युद्ध क्या मीथण युद्ध है... शान्तनु । शान्तनु । क्या इस रानी की तरह तु भी मर गया ?

आज ममता की पुकार कर उतर दे और अपमानित कर कि तू वमा तक जाता है^१।

२२. घटनाओं का सूचना के साथ ही प्रस्तुत संवाद पुत्र जनित स्नेह और विवशता के अन्तर्संघर्ष का परिचायक है। पुत्रों की अनवरत होती हत्याएं महाराजा शांतनु के पितृ-हृदय को विचलित कर देती है, किन्तु पौरुष का वह रानी के स्मरण अपने ही दिल शब्दों के कारण स्वयं परवश हो जाता है।

२३. प्राचीन भारतीय नाट्याचार्यों ने संवादों के प्रसंग में आकाशमाषित, आन्तिक, अपवारित व स्वगत भाषण की विवेचना की है। अन्तिम को छोड़कर आज ये सभी प्रयोग नाट्य-काव्य में अमान्य हैं। अत्यधिक यथार्थवाद के आग्रह में स्वगत कथन में विवादास्पद बना हुआ है। उसकी स्वाभाविकता आज स्वयं एक प्रश्न है। कहा जाता है कि यह कैसे सम्भव है कि जब दूर बैठा दर्शक कथन को सुन लेता है पास खड़ा अन्य पात्र न सुन सके। क्योंकि स्वगत में दूसरे पात्रों के रंगमंच पर उपस्थित होते हुए भी पात्र अपने हृदय की गुह्य बातों को अभिव्यक्त करता है, जिसे अन्य पात्र नहीं सुन सकते। इस दृष्टि से कितना ही स्वाभाविक क्यों न हो, किन्तु कतना निर्विवाद है कि पात्रों की मनःस्थिति और अन्तर्संघर्षों का अभिव्यक्ति में इसका अपना महत्व है। स्वगत का प्रयोग मनोमात्रों के स्वरूप को तथा अन्तर्द्वन्द्वों को प्रेक्षकों के सम्मुख लाने के लिए किया जाता है और यदि इनका चरित्र निवारण के अतिरिक्त घटनाओं के विकास में महत्व है तब तो स्वगत का प्रयोग और भी बांझनीय है क्योंकि इसके बिना नाटककार पात्रों के उन मनोमात्रों से दर्शकों को परिचित नहीं करा सकेगा, जिनके धात-प्रतिधात का कथा पर प्रभाव पड़ता है। इसी सनके बिना नाटककार के उद्देश्य के अनुपपन्न रसालुप्ति में व्याघात पड़ेगा। स्वगत भाषण संसार की सुन्दरतम कविता के उदाहरणों में गिने जा सकते हैं। यह एक प्रकार से पात्र का मानसिक वातावरण है। किन्तु ध्यान रखने योग्य है कि अत्यन्त आवश्यक स्थलों पर व संक्षिप्त रूप में ही इनका प्रयोग होना चाहिए। जहाँ कहीं नाटककार भाषा-प्रसृत्य व कल्पनाशील की समृद्धि विलगाने तथा दार्शनिक तथ्यों के विवेचन

१- हस्तलिखित प्रति उपलब्ध हुई थी जिसमें पृष्ठ संख्या नहीं दी गई थी।

में लम्बे-चौड़े भाषण दिला देता है जहाँ न केवल ये अपनी प्रेषणीयता को बँटते हैं, बल्कि उबाने वाले और अक्राभाविक हो जाते हैं।

२४. आलोच्य नाटकों पर प्रायः आरोप लगाया जाता है कि वे घटना एवं कार्य प्रधान हैं। घटनाओं के घात-प्रतिघात एवं उनसे उद्भूत अन्तर्संघर्षों का उनमें अभाव है। यह आरोप आधारयुक्त नहीं है। घटनाओं को प्रधानता अवश्य है किन्तु स्वतन्त्र जो रंगमंचीय नाटकों में भरे पड़े हैं वे पात्रों की मानसिक अवस्थाओं, भावों, विचारों तथा घटनाओं के घात-प्रतिघात के ही परिणाम हैं। उनके प्रयोग में स्वच्छन्दता अवश्य है। आज के नाटकों के समान सुझक्ता और मनोवैज्ञानिकता का उनमें अभाव मिलता है। किन्तु फिर भी वे प्रभावपूर्ण हैं। उदाहरणार्थ— '—' है ? कौन बोलता ? किसने पुकारा ? क्या कहा ? लक्ष्मी देवी । लक्ष्मी देवी । यह विवाहिता लक्ष्मी देवी ? हो तुम श्री हो । लक्ष्मी तुम भी साक्षात् छि लक्ष्मी हो.... मैं भूला । मेरे कलेष की पीठी कसक चन्दा है । मेरा रुखां रुखां जिसकी सुहृद के घागे में जकड़ा हुआ है वह मेरा रुहानी सुहृद चन्दा है ।'

२५. प्रस्तुत छोटे-छोटे से प्रश्न श्यामलाल के उस अन्तर्द्वन्द्व को अभिव्यक्ति है, जिसमें पत्नी लक्ष्मी का अनन्य प्रेम, उसके प्रति अपना कर्तव्य और वैश्या चन्दा का स्मरसक्ति जनित प्रेम उसे अपनी ओर खींचता है। मन का यह द्वन्द्व पूर्णतः मनोवैज्ञानिक है। प्रारम्भिक (१९वीं शताब्दी उत्तरार्द्ध के) रंगमंचीय नाटकों में अवश्य ऐसे स्थलों का अभाव है, किन्तु बीसवीं शताब्दी में जब कि हिन्दी ने रंगमंच पर अपना प्रभुत्व जमाया, कला की दृष्टि से नाटकों को पूर्वापिज्ञान में कुछ अधिक संवारा गया उस प्रकार के स्वाभाविक व सन्तुष्ट अन्तर्संघर्षों के प्रभुत व उदाहरण उपलब्ध होते हैं। तत्कालीन नाटककारों ने अपने नाटकों को कला के अंग रूप की अपेक्षा समाज-सुधार के उपकरण के रूप में अधिक अपनाया था। समाज में फैली दुरीतियों का अन्त, व उसके दुष्परिणामों का दिग्दर्शन कराकर जन-जागरण का संदेश देना उनका प्रमुख उद्देश्य था। विभिन्न वर्गों से बाँड़े जनता की मनोरुचियों के अनुसार मनोरंजन की साजगरी का भी देना व्योमार्जन की दृष्टि से आवश्यक था।

यह कारण है कि वे चरित्रों की ओर अपेक्षातः ध्यान नहीं दे सके। अपने विषय में गम्भीर विचार करके पूर्णतः अपने को प्रकाश में लाने की अपेक्षा उनके पात्र समाज-सुधारक अधिक हैं। मनोवैज्ञानिकता के अभाव का यही कारण है। वस्तुतः नाटककार चरित्र-विकास के महत्त्व और से मूर्छा भाँति परित्यक्त हो गये।

२६. मानसिक अन्तर्द्वों की अभिव्यक्ति के अतिरिक्त आलोच्य नाटककारों ने स्वगत का प्रयोग एक अन्य रूप में भी किया है। दुष्ट पात्रों की प्रकृति के सम्बन्ध में प्रायः उन्हीं के मुख से कथन कराए गए हैं, जिसका पुष्टि आगे कथा के विकास के साथ स्वयं उनके कार्यों के द्वारा की गई है। उदाहरणार्थ--
सिकन्दर --

‘मैं आतश का फव्वारा हूँ, दोज़ख का एक शरारा हूँ।
हर घर में जाग लगाने को, मैं गंवक बिजली पारा हूँ।
मैं जिसको चाहूँ खाक करूँ, दम मर मैं किससा पाक करूँ।
दुनिया में आफत ठाने को, गोया मैं फाहूँ तार हूँ।’

नाटक की सम्पूर्ण घटनाओं के उतार-चढ़ाव में उसकी इसी प्रकृति का परिचय मिलता है।

२७. ऊपर कहा जा चुका है कि जनान्तिक और वाकाशमाणित का प्रयोग आलोच्य नाटकों में उपलब्ध नहीं होता। दुर्गाप्रसाद गुप्त के धार्मिक नाटक में एक स्थल पर वाकाशमाणित का एक प्रसंग अवश्य उपलब्ध है। किन्तु इस प्रकार के प्रयोग अधिक नहीं हैं। इसमें एक पात्र वाकाश की ओर मुख करके दूसरे पात्र की कल्पना करते हुए स्वयं बोलता है। प्रश्न, उत्तर, प्रत्युत्तर सब इसी एक पात्र के द्वारा होता है। यह एक प्रकार से औपवी नाटकों के ‘स्लाइड’ का प्रतिरूप है। स्वगत से इसकी भिन्नता इसी पात्र में है कि वहाँ पात्र अकेला अपने मन की बात कहता है। यहाँ पात्र के स्थायी रहने पर भी किसी दूसरे पात्र की कल्पना रहती है और दो पात्रों के मध्य चलते संवाद के समान संभाषण एक अकेले पात्र से कराया जाता है। निम्न उदाहरण से तथ्य अधिक स्पष्ट हो जायगा --

१- अहसन ठकनवी--‘कलौ पुनी’, अंक १, दृश्य २, पृ० २१

राजा कुम्भ -- कहो । क्या कहा ? ज़ालिम मेरी सहायता नहीं करते कि मैं एक अब्बा को सताया है ? झूठ, सरासर झूठ । यदि सच हो तो बताओ वह कौन अब्बा है ? क्या कहा ? मीरा ? (रोना, उन्माद में) मीरा.... प्राणेश्वरो मीरा... । तुम कहाँ हो ? बाबू, बाबू मीरा बाबू । क्या कहा ? अब न बाबूगो क्यों ? क्या मैंने बहुत सताया है ? हाँ, सताया है ।... फिर उपाय ? प्रायश्चित्त । हाँ हाँ प्रायश्चित्त करूँगा प्रायश्चित्त ।' जागे इसके प्रयोग के अधिक प्रसंग उपलब्ध नहीं होते। धीरे धीरे ये पद्धति उठती जा रही है थी ।

कथावस्तु का विकास

२८. चरित्र निरूपण के अतिरिक्त कथा की गतिशीलता संवाद शक्ति का ही प्रमाण है । अतः संवादों के संयोजन में सतर्कता आवश्यक ही नहीं, अनिवार्य है । अनेक सीमाओं के साथ नाटककार पर समय की प्रतिबन्धता है । इसे रंगमंच पर अपनी कला को पूर्णता देनी होती है । अतः संलापों को सम्बद्ध, गत्यात्मक और सुनियोजित होने के साथ ही संक्षिप्त और प्रेक्षणीय होना चाहिए । व्यर्थ का विलंबतावाद दर्शकों को एक फामेले में डाल देता है जिसमें मुख्य कथासूत्र पीछे छूट जाते हैं । शृंखला के टूटने से न केवल रसानुप्राति में आघात पड़ता है, बरन् कथा का भी ठीक से समझ में नहीं आता ।

२९. रंगमंचायेनाटकों में प्रभावपूर्ण, गतिशील और शक्ति सम्न्वित संवादों के साथ ही ऐसे संवाद भी पर्याप्त हैं जो बिल्कुल निरर्थक हैं, जिनका कथावस्तु और पात्रों से कहीं कोई सम्बन्ध नहीं । ये प्रधानतः दर्शकों को गुदगुदाने और एक हास्यपूर्ण वातावरण के निर्माण के लिए संयोजित किए गए हैं । उदाहरणार्थ --

सिकन्दर -- जी हाँ, मुझाया मेस्त कि तुम मुझको दर ई शहर शरबत फरौशी

का मशगला दारम । हम युं शरको बनार, शरको गुलाब, शरको किरौशीन, बाल

हमकुस्म के शर्कत मी दारम ।

सालाभाई -- भई यह, क्या कासी खुवान है --

कुम्भन -- कायदा नीस्त कि बरखुवाने फाशी अल्फाजे हिन्दा दासिल शब्द ।

१- दुर्गाप्रसाद मुस्त -- मीरा बाई, पृ० १०६

सिकन्दर -- खुलासा है कि दर बुझाने हिन्दी सिचड़ी व बोन का सालन गड़बड़ गड़बड़^१

३०. ऐसे संवादों का मुख्य कारण कम्पन-मालिकों का व्यावसायिक प्रवृत्ति के साथ ही दर्शकों^२ वह वर्ग था, जो इन प्रसंगों में हुबकर अपनी दैनिक उम्मीदों को भूल जाता था। यह विस्तृत प्रेक्षाक दल समाज के निम्न स्तर से सम्बन्धित था। उसकी रुचियाँ ऐसे ही मोठे और मोटे हास्य के अनुरूप थीं। किन्तु यह स्थिति सदैव नहीं रही। रुचि के परिवर्तन के साथ २० वीं शताब्दी के दूसरे दशक में हिन्दी नाटकों के रंगमंच पर प्रवेश के साथ ही इस क्षेत्र में पर्याप्त परिमार्जन हुआ। अब हास्य से तात्पर्य मात्र गुदगुदाना नहीं, वरन् व्यंग्य मिश्रित स्मित से था।

३१. नाटक केवल वर्तमान में आबद्ध नहीं होता। उसमें भूत और भविष्य की घटनाओं व तत् सम्बन्धित बातों की भी चर्चा होती है। कथावस्तु के सम्यक् प्रवाह के लिए प्राचीन भारतीय नाट्यविदों ने स्थान और समय की स्वता के विचार से इस प्रसंग में प्रवेशक, विष्कम्भक, वृत्तिका, अंकास्य और अंकावतार--का विवरण दिया है जिनके द्वारा मुख्य घटनाओं का संकेत दिया जाता है। किन्तु आधुनिक नाटककार इस विविधतावाद में न पड़कर पात्रों के सम्भावणों में ही भूत और भविष्य की झुकाव देकर उसका पूर्ति कर लेते हैं।

३२. रंगमंचीय नाटकों के संवाद कथा को प्रवाहशील बनाने व घटनाओं की सुवना देने इन दोनों दृष्टियों से पूर्ण सज्जम है। निम्न उदाहरण इसकी पूर्णता के प्रमाण हैं --

(१) नौशरबा-- 'उफ़'। तुम्हारे पास दिल नहीं है।

बेज्जान-- क्या ? मेरे पास दिल नहीं है ?

नौ-- हाँ। नहीं है। और अगर है भी तो बेकार है, सुरागदार है जिन सुरागों से शैतान जाता जाता है। आसिर क्षुब्ध बात चाहते हो तो उससे क्या चाहते हो ?

बं० -- मौत ? मौत ? नासिर की मौत ? जहाँ तक उसके बदन में रुह के डरे दौड़ते होंगे वहाँ तक मौत। जब तक मेरी प्यास उसके आसिरी कपरे से न बुकेनी तब तक मौत मौत उस मौत।

१- 'बल्लन' उसनवी- 'कल्ला सुना' अंक १, दृश्य ६, पृ० ४५-४६

२- बागा हल काश्मीरी -- 'कसीरे हिस' पृ० ६०

३३. हिंस में हूँ जौज का हिंसात्मक वृत्ति के परिचय के साथ ही प्रस्तुत संलाप घटनाओं के उस उतार-चढ़ाव का परिचायक है, जिसमें राज्याभिलाषा से प्रेरित जौज नासिर की हत्या के लिए बैचन है।

(२) सती -- 'तो क्या पिता अपनी पुत्री का तिरस्कार करेगा ?

शंकर -- करेगा। अहंकारी होने के कारण।

स० -- माता भी विवशता हो जायगी ?

शं० -- हो जायगी। पराधीन नारी होने के कारण।

स० -- बहनें भी प्रेम से नहीं मिलेंगी।

शं०-- नहीं मिलेंगी, मेरे मित्रारी होने के कारण।

स० -- सम्पूर्ण देश समाज भी मान रहेगा ?

शं०-- रहेगा। यज्ञ की मर्यादा प्यारी होने के कारण^१।

३४. प्रस्तुत संवाद जहाँ दत्ताराज और शंकर के मनोमालिन्य का संकेत देता है, वहाँ क्या को विकसित करते हुए जागे की इस घटना की सूचना माँ देता है कि निकटमविषय में पितृ-गृह जाने पर सती का अपमान होगा किन्तु उपास्थित वर्ग कुछ न कर सकेगा।

३५. इन सीधे और सामान्य संवादों के अतिरिक्त नाटककारों ने खन्न - तन्न सांकेतिक शैली का प्रयोग किया है। इससे उद्देश्य सिद्धि के साथ ही कथन में चक्रे और सौन्दर्य आ गया है। उदाहरणार्थ--

(३) मंगल-- 'बिजली किस प्रकार रह रह कर चमक जाता है ?

कृष्ण-- जिस प्रकार झुड़ मनुष्य की प्रीति में ओझाई पाई जाती है।

मं० -- कभी वेग से पवन चलता है तो सबकुछ क्षितर-क्षितर हो जाते हैं।

कृ० -- इसी प्रकार कर्म के जन्म लेने से कर्म और लक्ष्मी नष्ट हो जाती है।

मं०-- कभी कबूतर और उजाला दृष्टि जाता है।

कृ०-- जिस प्रकार मछी और हरी संत से ज्ञान उत्पन्न होता है और दब जाता है^२।

१- राधेश्याम क्यावाचक-- 'सती पार्वती', भा. २, दृश्य ५, पृ० १३५

२- वाचस्पतिप्रसाद शर्मा-- 'चित्तमंगल' अंक १, दृश्य ८, पृ० ४०

३६. एक पात्र के वाक्य की दूसरे के द्वारा पुर्ति करने वाली यह कथन-शैली सम्पूर्ण आगामा कथासूत्रों के साथ विल्व के चरित्र, उसमें जाने वाले उतार-चढ़ाव व परिवर्तनों को समाहित किए हुए है। विल्व की वैश्या चिन्ता के प्रति गहरी आसक्ति, तत्जन्य मोह में अपने कर्तव्यों का विस्मरण, किन्तु सत्संगति के प्रभाव में वैश्या चिन्ता में परिवर्तन व इसके प्रति अपनी आसक्ति के फलस्वरूप अन्यकार में हुबे विल्व में होने वाले रूपान्तर, उसके ज्ञान के प्रकाश आदि समस्त बातों का परिचय इन थोड़े से संकेतात्मक कथनों से मिल जाता है। गुणों के आधार पर रंगमंचीय नाट्य संवादों का विवेचन निम्न शीर्षकों के अन्तर्गत दिया जा सकता है--

यथार्थवादी संवाद

३७. यथार्थवादी संवादों से तात्पर्य है कि पात्रों के मुख से निसृत कथन उसके हों, ऊपर से छादे, पीये और आरोपित प्रतीत न हों। वे उसी प्रकार यथार्थ और वास्तविक हों जिस प्रकार वस्तुजात में उन परिस्थितियों में जिनमें पात्र स्थित है, हम बोलते। यही संवाद की स्वाभाविकता है। किन्तु यहां यह स्मरण रहे कि स्वाभाविकता का यह तात्पर्य नहीं कि किसी विशेष अवस्था में अधिकांश मनुष्य जो करते हों, कहते हों या सोचते हों वही स्वाभाविक है। यहां व्यक्ति-विशेष का महत्व है क्योंकि व्यक्ति विशेष के संवादों का उसके पद, मर्यादा और स्वभावानुसार होना ही स्वाभाविक है। इसके लिए नाटककार को संवादों की नियोजना के पूर्व ही इस कल्पना में स्पष्ट होना चाहिए कि उसे अपने पात्रों को किस रूप में व कैसे चित्रित करना है? तभी वह उन परिस्थितियों के अनुस्यू संवादों की योजना में सफल हो सकेगा।

३८. ऊपर संकेत दिया गया है कि रंगमंचीय संवादों के सम्बन्ध में अधिकांश वादोक्तों की धारणा है कि वे अस्वाभाविक व आढम्बरपूर्ण हैं। किन्तु इससे तात्पर्य क्या है? किस क्षेत्र में ये अस्वाभाविक हैं? इसकी विवेचना किसी समीक्षक ने नहीं दी। आज की उन्नत नाट्य-विधा के परिप्रेक्ष्य में समीक्षा करने पर पात्रों के उच्च स्तर से बोलने, बीच-बीच में छेड़-छायायी और पक्ष संवादों की प्रचुरता के कारण ही प्रस्तुत निष्कर्ष दिए गए प्रतीत होते हैं। लेकिन यह पहले स्पष्ट किया जा चुका है कि साधनों के अभाव के अतिरिक्त पारसी रंगमंचीय

नाटकों का यह अपना विशिष्ट नाट्य-शैली थी । अतः पुर्वाग्रह छोड़कर इसके अपने नियमों के अनुसार समझा कर लेना औचित्यपूर्ण होगा । यह अवश्य चिन्तनीय है कि नाटककार चरित्र सामंजस्य को ठीक से नहीं समझ सके । पौराणिक और ऐतिहासिक पात्रों को जहाँ तक और आदर्श रूप दिया गया है, वहाँ दूसरी ओर वे उन्हें समाज के सामान्य धरातल पर ले आए हैं । फलतः उनके कथन उनके पद, मर्यादा और स्वभाव के समानुरूप नहीं रह पाए, वरन् कहीं-कहीं तो काफी निम्न-स्तराय हो गए हैं । इस क्षेत्र में अवश्य थोड़ी अस्वाभाविकता है । उदाहरणार्थ-- शंकर--' देखता हूँ सृष्टि कर्ता की पदवी पाते ही तुममें गर्व उत्पन्न हो गया है । दत्ता -- शंकर मुंह संभालो ।

शं० -- दत्ताराज आखें न निकालो ।

द० -- वन्या ?

शं० -- पहचानोगे, अपनी भूल पर एक दिन अपने आप बांसु बहावोगे ।'

३६. शंकर और दत्ता का यह पारस्परिक आवाविवाद और उनके द्वारा प्रयुक्त शब्दावली उन्हें उनके देवी स्तर से एकदम सामान्य मनुष्य के रूप में ले आती है । कहीं-कहीं नाटककार इससे भी नीचे उतर आए हैं । ऐतिहासिक पात्रों की सापेक्षता में पौराणिक पात्रों के साथ यह वन्याय अधिक हुआ है । इस स्थिति के लिए निम्न स्तर का प्रेक्षक भी अधिक उत्तरदायी है । व्यापारिक वृत्ति की अभिवृद्धि से कम्पनी मालिकों को समाज के निम्न स्तर से आए प्रेक्षकों की उन धार्मिक मनोभिरुचियों की सन्तुष्टि करनी पड़ती थी, जिनमें वे राम कृष्ण आदि पौराणिक पात्रों को रंगमंच पर देखने के साथ ही लौकिक मनोरंजन की आँख रखते थे जिससे दिन भर की अपनी मानसिक थकान को मूलकर उत्तेजक-प्रसंगों से वे अपना दिल-बहलाव कर सकें । इसी से नाटककारों ने जहाँ पौराणिक आदर्शों के स्थापन की चेष्टा की है, वहीं वे वर्तमान में भी बहक गए हैं । दोनों कालों में सामंजस्य के साथ सन्तुष्टि की प्रविष्टि के अभाव में वे अपने पात्रों को वह रूप न दे सके जो देना चाहते थे ।

३७. कुछ न प्रसंगों को छोड़कर रंगमंचीय संवाद पूर्णतः स्वाभाविक और प्राकृतिक है । विभिन्न वर्गों के संलापों के विभिन्न उदाहरणों से इसकी सृष्टि हो जाती है ।

रूप कथावाचक -- सती पार्वती, 'Rim 9, 234 9, 20 92

४१. सहेलियों की पारस्परिक बातचीत--(हास्य, विनोद और चुल्लू

की प्रधानता)

१ सहेली--' है, चल रहने भी है । तु हमेशा दूसरों की बातों का सण्डन मण्डन करती है । कभी भी समर्थन करती है ? तेरी यह जनम की आदत अभी छूटी थोड़े ही है ।

२ सहेली-- नहीं जो मैं कहती हूँ वह अक्षर-अक्षर ठीक है ।

३ सहेली-- ठीक है तेरा सर ।

४ सहेली -- तेरा सर ना ।...

४२. स्त्रियों की अपने कथनों को व्यंग्य सम्पुष्ट बनाने की प्रवृत्ति--

लक्ष्मी--' वह कौन ? अजी बही भोले भित्तारी ।

पार्वती (स्वगत)--यह बारी ताने की कटारी । (प्रकट) अजी वो राजा बलि के यज्ञ में भीस मांगने आए हैं ।

सावित्री-- खूब बदला ल लिया । उसका तमाचा उसी के मुँह पर दिया ।

लक्ष्मी-- अजी मैं तो पशुपति को पूजती हूँ ।

पार्वती-- वो तो गौलोक में गाँवें बराते होंगे ।

सावित्री-- शाबाश री बेबाक, जिसकी छूरी उसी की नाक ।....

लक्ष्मी-- मैं तो उस साँपों के आपूषण वाले को पूजती हूँ ।

पार्वती --तो क्या शैबनाग की शय्या पर बिराजते वाले की भी तुमको खबर नहीं ?

स्त्रियाँ स्वभावतः सीधे-सादे ढंग से बातचीत करने के स्थान पर बीच-बीच में व्यंग्य का फुट देती जाती हैं । लक्ष्मी, पार्वती और सावित्री जैसी छंदी देवियों से झुंजार असंशुद्ध उक्त प्रकार के कथन कराकर नाटककार उन्हें सामान्य स्त्रियों के बराबर पर ले बाया है किन्तु स्त्री मनोविज्ञान के विचार से प्रस्तुत संवाद पूर्णतः स्वाभाविक और नाटककार की मुक्त का परिचायक है ।

१- वात्सानन्द 'अमरोही' -'सखी छीला', अंक २, दृश्य १०, पृ० १००

२- नीरायणप्रसाद 'बैशाख' -'पत्नी प्रताप', अंक १, दृश्य २, पृ० १६

(३) ^{४३}पति पत्नी--

शिव-- मैं तुम्हारा शंका समाधान करी । अब तुम मेरी शंका समाधान करो ।

सती -- (नीची गरदन करके) मुझमें आपकी शंका समाधान करने की शक्ति नहीं है ।

शिव-- फिर और किसमें है ?

स० -- आप अन्तर्यामी हैं, यह रहस्य आप ही जान सकते हैं ।

शिव-- नहीं प्रिये । वास्तव में मैं नहीं जानता ।

स०-- हां, हां बलौ रहने भी दो । मैं जान गई^१...

(४) ४४. ग्रामीणों की मनोवृत्ति-

सांदीपन-- अपना पाण्डित्य सिद्ध करने के लिए तो मैं शास्त्रार्थ नहीं कर सकता ।

सब ग्रामीण-- डरे है रे डरे है ।

सां०-- हां यों बड़ी दौ बड़ी किता विषय पर बातचीत में कोई हानि नहीं है ।

मनवा-- ऊपलै मनसुं कहै है--'भीतलै से जान दुरावै है' ।

धनवा-- बाहर हमारे पण्डित की विद्या राजपुत्रों की हार पी पाकर बढ़ी है ।

मनवा-- ठे सुन ठे रे महाराज । तो कुं बल्ल करनी ही होंगी^२ ।

प्रस्तुत संवाद अपने गुरु की विद्वत्ता में अनन्य विश्वास से प्रेरित ग्रामीण पार्श्वों की उद्वेगता और निर्भीकता का साकार चित्र है ।

(५) ४५. पण्डों की मनोवृत्ति

पण्डा-- है पाशंता, तु दक्षिणा कता लेता ? मेरे तो यजमान हैं । सोलहों जाना हक मेरा है । मत बोल ।

पण्डा-- बाह बाह । हूब कहल । साथ साथ दर्शन पशन किया करावा दक्षिणा के वस्त हम कोई नहीं ।

पण्डा-- (गुस्से से) हे दूर रह । ई लोगन का यजमान और हम कोई नहीं ।

पण्डा-- बज्जा तो देखिला न के लेला ? कैसे कोई लेई ?

पण्डा-- बरे हम लेव । देखिला न के रोक्ला ? सैं कोई के आप का सामा नाहीं बाय^३ ।

१- 'आत्मानन्द' 'कमरीही' - 'सती लीला', अंक २, दृश्य ८, पृ० ८७

२- 'नारायण प्रसाद' 'कताव' - 'कृष्ण सुदामा' अंक १, दृश्य ४, पृ० १६

३- 'हरिश्चंद्र उपाध्याय' 'भगवद्भारत', अंक २, दृश्य ५, पृ० ७०

तीर्थस्थानों पर दर्शनाभिलाषियों को देखकर पण्डे न केवल उन्हें घेर लेते हैं, वरन् दर्शन के समय उनके पीछे-पीछे चलकर वृत्ति के समय अपने-अपने यजमान बनाकर उनके पारस्परिक संबंध के दर्शन प्रायः ही तीर्थस्थलों पर होते हैं। प्रस्तुत संवाद उसी का साकार चित्र है जो प्रभावपूर्ण होने के साथ ही हमें उन स्थलों की भाँका दिखाता है।

४६. उपर्युक्त सभी संवाद अपने कर्ण की मनोवृत्ति के परिचायक हैं।

विभिन्न श्रेणियों के व्यक्तियों का वार्तालाप किस रूप में चलता है, इन उदाहरणों से मली मालि स्पष्ट है। इसके साथ ही एक अन्य महत्वपूर्ण प्रश्न और है।

स्वाभाविक संवाद की विवेचना के समय स्वीकार किया गया है कि वे पात्र प्रकृति के अनुकूल हों। किन्तु विभिन्न पात्रों का प्रवृत्त्यानुसार क्या तद्देशीय भाषा, विभाषा और उपभाषा का प्रयोग होना चाहिए? यदि ऐसा हुआ तो दर्शकों को रसानुभूति में कठिनाई होगी। वे भाषा को समझने में ही उलझे रहेंगे। फलतः नाटक अपनी उद्देश्य-सिद्धि में सफल न हो पाया। इसी से आचार्यों का मत है

कि नाटक की भाषा जादि सँ अन्त तक एक रहे। याद नाटककार विभिन्न प्रदेश के व्यक्तियों का संवाद अरथा है तो उसे अपने आवाजों से उच्चारण और वाक्य स्वरत्व (वाक्य कहने का ढंग) इस प्रकार विकृत कर देना चाहिए कि कर्ण समझने में भी बाधा न हो और जिस देश का पात्र है उस देश के उच्चारण और ध्वनि से पात्र के देश और उसकी विशेषता व्यक्त हो सके। आलोच्य नाटककारों ने इस प्रथा का पूर्णतः निर्वाह किया है। विभिन्न प्रदेशों के पात्रों के संवादों में वे उनकी प्रादेशिक बोलियों का रंग अवश्य द्रष्टे हैं किन्तु वाक्य विन्यास नाटक की अपनी भाषा में है। इससे संवाद काफी सजीव व उग्राण बन सके हैं। निम्न उदाहरण से इस बात के प्रमाण हैं--

४७. मारवाड़ी पात्र--

(१) कक्कड़-- (रौककर) भाया यो के करो हो? से काम बिड़ जाशी।

लौढ़ामल--क्यों के बात है? कुछ बताजोगा मी।

कक्कड़-- म्हारो बोस्त मुहन्दर पुरो गांधी के दल को है। वा म्हारो सुत को कांटो हो रह्यो है। वे पैलीसे काले में जाकर छ गयो है।^१

४८. गुजराती, मराठी, बंगाली आदि पात्र--

(२) कुन्सकी रोहित-- हाँ सैठ जी, मुझे भी उनके साथ सरीद लीजो।

दिल्लीवाला -- बाहँ अपना रोजगार तो जवाहिरात का व्यापार है। कुछ बीरा पन्ना हो तो हम लैने को तैयार हैं।

तारामती-- माथ्यों दया करो और दैन से बड़ाकर मुझे दासी बना लो ।

बनिया-- बाबूना जमानामा पोतानु पेट मरह भारी पड़े है । तयां बनी बिजानु गुजरात से कयम थई शकै । (मरहठा से) रात्र झाहब तुमीं ग्यातुनी ।

मरहठा-- न को दादा । मार्जी तीन बायका है, त्यानंचा पोट नाप मरत तर ह्यांना घेउन काम करूं (बंगाली से) ह्यां दादा तुमीं घ्या ?

बंगाली-- न माशा । जामरा ई शौब चार्ना, स्के नीधे जामी की कौर वो ? चालो माशा चालो ।^१

४६. अंग्रेजी शिक्षित पात्र--

(३)

सूर्य सिंह -- गुठ डेवनिंग मामा ।

कांशल्या-- ओर मोर बटुजा में तोर डुरबान गई । नयन देखन का तरस रहे । मात पिता ^{उन्मिष} ~~बै~~ लग तोरे कारन जिये ।

सूर्य०-- धैक यू । कम्बस्त इण्डियन बूढ़ी का तमाम कपड़ा बडबु मारता है ।.... जब से हम बिलायत छोड़कर इण्डिया में जाया है तबियत बिल्कुल साराब है । बिलायत बीत अच्छा जाह है । इंडर का मेन नेटिव है गंवार है बड़ा पैरु है^२ ।

५०. पारसी रंगमंच पर हिन्दी के प्रवेश के लगभग तीन दशक पूर्व से उर्दू नाटक जन मनोरंजन में सम्मिलित थे । हिन्दी नाटककारों को यहाँ परम्परा विरासत में मिली जिसकी प्रतिच्छाया उनके नाटकों पर पड़ना स्वाभाविक ही था । इसी का प्रभाव था कि नाटककारों ने न केवल मुस्लिम पात्रों से बल्कि हिन्दुओं से यहाँ तक कि उनके पौराणिक आदर्श पात्रों के मुख से यत्र-तत्र उर्दू बोलुआ ऐसी भाषा प्रयुक्त की है, जो उस काल और संस्कृति से अपनी असमानता के कारण सटकती है । इस प्रारम्भिक स्थिति से आगे भाषा का परिमार्जन अवश्य हुआ , किन्तु उसका रूप सरल हिन्दुस्तानी ही रहा । विस्तृत विवेक भाषा के प्रकरण में किया जाया ।

१- विनायकप्रसाद तालिब -- 'सत्यहरिश्चन्द्र', अंक १, दृश्य १, पृ० ७७

२- किरणचन्द 'कैला' -- 'गरीब हिन्दुस्तान', अंक १, दृश्य १, पृ० ३६

साहित्यिक संवाद

५१. वास्तविक मनुष्य के प्रतिरूप अभिनेता के समान नाटकीय संलाप भी वस्तु ज्ञात के यथार्थ वार्तालाप की प्रतिकृति है। अतः उसकी योजना इस प्रकार होनी चाहिए कि वे पात्रों के सुख से निकले स्वयं उनके कथन प्रतीत हों। इससे यह तात्पर्य नहीं कि वे अपने स्वरूप में साहित्यिक सौष्ठव सम्पन्न नहीं हो सकते। रंगमंच पर जिन दो व्यक्तियों में वार्तालाप होता है, वह वस्तुतः उनके लिए नहीं, बरन् दर्शकों के लिए उसकी योजना की जाती है। अतः हमारे प्रतिदिन के पारस्परिक वार्तालाप से इसमें थोड़ा भिन्नता होना आवश्यक है, क्योंकि नाटक साहित्य का एक अंग है, जहाँ ^{साहित्य} तत्त्व की प्रधानता है। नाटकीय संवाद की साहित्यिकता से तात्पर्य है कि साधारण बातचीत में जो असंगति आवृत्ति पुनरावृत्ति व अन्य निरर्थक बातें होती हैं, उनका नाटक में समावेश न हो अन्यथा रसाघात की स्थिति उत्पन्न होगी।

५२. अंकुत ठच्छेदार और काव्यप्रधान भाषा में अपने संवादों को उच्चारित करना ही साहित्यिकता नहीं है जैसी कि साधारणतः धारणा है और जिसके फलस्वरूप आलोच्य नाटकों पर साहित्यिक रुचि विहीनता का आरोप लगाया जाता है। भारतीय नाट्याचार्यों ने इस सम्बन्ध में स्पष्ट निर्देश दिया है कि नाटकीय संवाद का रूप तो साहित्यिक रहे, किन्तु ठग स्वाभाविक बातचीत का हो। पात्रों के संलाप का कोई भी अंग जो दर्शकों की धृति को बाधित करता है, उनके मन को हूता हुआ उसपर अपने प्रभाव की रेखा छोड़ता है, अपने स्वरूप में साहित्यिक है। इस दृष्टि से रंगमंचीय संवाद सौन्दर्य रहित नहीं कहे जा सकते। निम्न उपलब्धियों में उनकी साहित्यिकता की समीक्षा युक्तियुक्त होगी।

(ब) आलोचक कथन

५३. अपेक्षित अक्सर होने पर यदि पात्र की मनःस्थितियों के अनुसार उसकी सामान्य उक्तियों में थोड़ी वक्रता और अलंकारिता का विधान हो

तो वे अधिक प्रभावपूर्ण हो जाती हैं। किन्तु यह बात ध्यान रखने योग्य है कि उनकी नियोजना पाण्डित्य एवं चमत्कार प्रदर्शन के हेतु न हो। आलोच्य नाटकों में चमत्कारिता की प्रधानता अवश्य है, किन्तु इसके लिए नाटककारों ने उक्तियों की शक्ति के स्थान पर अलौकिक एवं अद्भुत दृश्य विधान का अवलम्ब अधिक ग्रहण किया है। जहाँ कहीं अलंकार प्रयुक्त हैं वे अपने सहज और स्वाभाविक रूप में हैं। मत्स्यांधा सत्यवती की रूप श्री पर सुग्ध राजा शांतनु का यह कथन इस बात का प्रमाण है --

शांतनु-- (सत्यवती को देखकर) 'कैसा अलौकिक रूप है मानो यमुना जल से स्वर्गीय
रुष्मा का उदय हुआ है। मानो सौन्दर्य सरोवर का कमल बहकर यमुना
के तट पर आ गया है।

शिवदत्त-- नरेन्द्र। आप विस्मित आंखों से ^{देख} देख रहे हैं ?

शांतनु-- जैसे देखकर चिक्कार की लैलनी और कवि की कल्पना मंत्रमुग्ध हो जाती है।

५४. रुपमा और उत्प्रेक्षा को अपने कथन में सामान्य ढंग से प्रयुक्त करके नाटककार ने जहाँ अपने कथन को सौन्दर्य दिया है, वहीं अपनी बात को प्रभावपूर्ण ढंग से व्यंजित करने में भी सफल हो सका है। अलंकारों की यही उपयोगिता है कि जिस बात को हम जितनी तीव्रता से अनुभव करते हैं, पाठक व प्रेक्षक को भी वैसी ही अनुभूति करा सकें।

(ब) मावात्मक कथन

५५. मावात्मक में बोले कथन सामान्य कथनों की अपेक्षा अधिक मधुरिम, कल्पनात्मक और उत्तेजक होते हैं। राम द्वारा परित्यक्त वनवासिनी सीता वाल्मीकि के सुत्र से वयोव्या और राम का नाम सुनते ही स्मृतियों के भंडार में डूबने लगती है--

सीता-- 'और यह क्या ? वयोव्या का नाम सुनते ही हृदय की टूटी हुई वीणा का प्रत्येक तार जीवन की मधुर रागनियों से क्यों गुंज उठा। ना... ना... वो

१- वागा हव -- 'वीणा प्रतिज्ञा' (हस्तलिखित प्रति उपलब्ध हुई थी)

सुख का दृश्य था । बहते हुए पानी पर बिजली का सुस्कराहट का प्रतिबिम्ब था ।
 आंखों का म्रम था । कल्पनाओं का स्वप्न था.... हां हां निश्चय स्वप्न था...
 किन्तु... किन्तु... एकबार दयामय, कैवल एक बार.... देवता के भी हाथ छूटे,
 देवता का घाम भी । जाहए, प्रस, जाहए अयोध्या की प्रजा के लिये मेरा आशीर्वाद
 भी लेते जाएँ और प्रणाम भी ।^१

५६. इस प्रकार के संवाद २० वीं शताब्दी के दूसरे दशक में ही
 जब कि हिन्दी ने रंगमंच पर प्रवेश किया, उपलब्ध होते हैं । इससे पूर्व के नाटकों
 में ऐसे स्थल कम ही हैं ।

(स) लाक्षणिक मूल्य^{अथवा}

५७. अभिधा के अतिरिक्त साहित्य में उसकी लक्षणा और
 व्यंजना शक्तियों का अपना महत्व है । कथनों में यत्र-तत्र लक्षणा का प्रयोग उसे
 अद्वैत, चमत्कृत और सौन्दर्य सम्पन्न बना देता है । इसकी तात्त्विक विवेचना से
 परिचित न होते हुए भी रंगमंचीय नाटककारों ने अपने पात्रों के संवादों में यत्र तत्र
 लक्षणा की नियोजना द्वारा कथा की गति व संज्ञाओं को एक हृदयग्राही वक्ता
 दी है । यथा--

वीरमङ्गल-- 'नहीं, बड़े आदमियों के ऐसे शब्द तो गरीबों के लिए आशीर्वाद हैं ।

किशोरी-- अब समझी दर्पण है ।

बी०-- परन्तु झुंझला ।

कि० -- हृदय है ।

बी०-- परन्तु कांपता हुआ ।

कि० -- रत्न है ।

बी०-- परन्तु बिका हुआ ।

कि०-- ब्र फूल है ।

बी०-- परन्तु सड़ा हुआ । देवी ककीर चन्द्रमा को प्यार करता है पर उसे
 ह नहीं सकता । कमल सूर्य को देखकर खिल जाता है पर उसके पास तक पहुँच
 नहीं सकता ।^२

१- बागवत -- 'सीता वनवास', अंक २, दृश्य ३. (उद्धृत लिखित)

२- राधेश्याम कथावाचक- 'महर्षि वाल्मीकि', अंक १, दृश्य ५, पृ० ५७

वैभव के बीच में खेलती किशोरी के प्रति वीरमड के ये कथन किशोरी के प्रति उसके वासना रहित स्नेह को अभिव्यक्त करते हैं। उसके साथ ही वह शान्ता से अपने आत्मिक बन्धन का संकेत भी दे देता है। उपर्युक्त विवेचन के अतिरिक्त रंगमंचीय नाट्य संवादों में निम्न विशेषताएं उपलब्ध हैं--

हास्य और संवाद

५८. प्रारम्भ में कहा जा चुका है कि हिन्दी नाटकों के विकास की यह प्रारम्भिक स्थिति थी। संवादों की वास्तविकता और उपादेयता से ये नाटककार मली मांति परिचित न थे। इसी अज्ञानता के कारण उनके नाटकों में संलाप का एक विकृत रूप भी उपलब्ध है, जहां वे न पात्रों के चरित्र का निवारण करते हैं न कथा की गति का विकास और न ही वे अन्य किसी नाटकीय निर्देश के सूचक हैं। इनकी उपादेयता स्वभावतः वातावरण की सृष्टि में है जो अपने दर्शकों को गुदगुदा सके। उदाहरणार्थ--

मइक-- 'बापका नाम नामी, बाइए जनाब गिरामी।

बालोल-- शैल बालोल।

म०-- -- बाप का नाम ?

ब०-- -- इब्न बालोल।

तइक-- -- आपके दादा का नाम ?

ब०-- -- इब्न कलकौल।

म०-- -- आपकी मां का नाम ?

गुलबैरा-- फटी हुई डोल।

ब०-- -- डूप है नहीं तो मार दूंगा एक पिस्तौल^१।

५९. ध्वन्यात्मकता से हास्यपूर्ण वातावरण का निर्माण करने वाले ये अर्थहीन और निरर्थक संवाद आज अस्मांत मजे ही प्रतीत हों, किन्तु उस युग में जब कि कलातत्त्व के स्थान पर मनोरंजन की प्रधानता थी, व्यापारिक दृष्टि से इसकी अपनी उपादेयता थी। समय के विकास व जन-रुचि के परिमार्जन के साथ इस प्रकार के उदाहरणों का अभाव होता गया। बीसवीं शताब्दी के दूसरे दशक से ही इस प्रवृत्ति के पतन होते हैं जहां प्रेक्षक इस प्रकार के मोठेपन से अब ऊब चुके थे।

वे ऐसा हास्य चाहते थे जो व्यंग्य मिश्रित और छटीला हो तथा मुल कथा से सम्पृक्त हो ।

६०. इस प्रवृत्ति का अन्त अवश्य हो गया किन्तु शेक्सपियर के नाटकों की प्रतिच्छाया में हिन्दी नाटकों में संवादों का वह रूप बना रहा जहाँ बीज और दृढ़ता की अबाध धारा प्रवाहित थी । पात्र एक या कुछ संक्षिप्त शब्दों में अपने चरित्र की दृढ़ता और स्थिरता व्यक्त करते हुए कथा को तीव्र गति देते हैं --

झाकान-- 'तु गुस्तास है ।

अरसलां-- मगर छशामदबाज मन नहीं ।

सा० -- तु सख्त परवर है ।

अ० -- मगर सख्त साज नहीं ।

सा० -- तुज्जती ।

अ० -- मगर रास्तगुफतार ।

सा० -- वहमक ।

अ० -- मगर आप से ज्यादा दुशियार^१ ।

छशामदपसंद साकत और उसका वफादार बजीर अरसलां जो मित्र हितैषी होते हुए भी छशामदी प्रकृति का नहीं है : इस छोटे से संलाप से अपने चरित्र की रूपरेखा के साथ-कथा को नए मोड़ पर लाकर सड़ा कर देते हैं ।

६१. आलोच्य नाटकों में इस प्रवृत्ति का आगमन दण्डि-युग शेक्सपियर आगा हन्न के द्वारा हुआ, जिन्होंने शेक्सपियर की नाट्य प्रवृत्तियों को अपने नाटकों में प्रतिबिम्बित करने की अपेक्षा देखी की । अपने उद्देश्य में आगा हन्न साहब सफल भी हुए । किन्तु जहाँ कहीं इस संवाद रूप को थोड़ा विस्तृत और लम्बा कर दिया गया है वे उबाने वाले व अस्वामाधिक हो गए हैं ।

नक़मा-- सच्चे हो ?

अक़म-- मोती की तरह ।

न० -- दुस्तखिद हो ।

१- आगा हन्न - 'सुफाह सुने', अंक१, दृश्य१, पृ०६

अ० -- मौत की तरह ।

न० -- साफ़ ढिल ही ?

अ० -- बाईन की तरह ।

न० -- बफादार ही ?

अ० -- पवाने की तरह ।

न० -- साथ दोगे ?

अ० -- आमाल की तरह ।

न० -- पास रहोगे ?

अ० -- कब्र की तरह ।

न० -- दुनिया के सामने भी ?

अ० -- हां, हां दुनिया के सामने भी और खुदा के सामने भी^१ ।

६२. कथों की अभिव्यक्ति की दृष्टि से प्रस्तुत संवाद अपसंक्षिप्त नहीं कहा जा सकता । कभी-कभी एक शब्द की पूर्ण वाक्यत्व का बोध कराता है । अतः यह आवश्यक नहीं है कि पात्रों के संवाद पूरे वाक्य में हों । किन्तु इस प्रकार के संवादों की प्रभविष्णुता के लिए आवश्यक है कि वे अपने रूप में संक्षिप्त हों । संवादों की दृष्टि से अनुवादों में इस प्रकार की प्रवृत्ति अधिक परिलक्षित होती है ।

६३. पात्रों के कथनों में प्रभावशाली बनाने के लिए संवादों के बीच में शेर जायरी का प्रयोग पारसी रंगमंचीय नाटकों की अपनी विशेषता है । वस्तुतः पद्यात्मक कथनों के समान ही यह उनकी अपनी नाट्य-शैली थी जो बिरासत में बिछे उर्दू नाटकों की परम्परा में पोषित हुई । जनता की उर्दू कविता के लालित्य व सरसता के प्रति आकर्षण से भी इस प्रवृत्ति को बल मिला । निम्न उदाहरण इसकी प्रभावपूर्णता का परिचायक है--

अजीज़-- सबरदार माई । आपके सामने एक बाजारी रण्ठी शरीफ़ और वस्मतदार
को बकौ दे रही है फिर भी आप खामोश सड़े हैं ?

१- 'बहसन उसानी' -- 'बलता चुबि', अंक २, दृश्य १, पृ० ६१ ।

‘कहो झाफ से खुद सर है अच्छा या खुदा अच्छा ।

दिले गुम दोस्त अच्छा या कि दुस्ने खुदनुमा अच्छा ।’

जसवन्त-- मैं मजबूर हूँ कज़ीज ।

ज०-- आप मजबूर नहीं कबे हैं । जरा झाफ कीजिए कहाँ बीबी और कहाँ रण्डी ।

‘ये विसाले दो जहाँ ये हिज्र की तमहीद है ।

येह एक बागे दरा ये नगसर तोहीद है ।

तालिबे दौलत है ये, ये इस्क से मासुर है ।

ये सरापा नार है और ये खुदा का नूर है^१ ।’

केवल मात्र गद्य के प्रयोग से प्रस्तुत कथन में वह प्रभाव व्यंजकता नहीं आ सकती थी जो इस कविता के प्रयोग से सम्भव हो सकी है ।

६४. संवादों के बीच लौकिकीयों और मुहावरों का अपना विशिष्ट महत्त्व है । जीवन के क्षणों से पुष्ट इन उक्तियों को यदि सामान्य संलाप के बीच उचित स्थान दिया जाए तो वह कथन न केवल सौन्दर्यपूर्ण बरन् अधिक सजीव व सफ़ाण हो जाता है । उसमें गम्भीर भाव और जीवन का निकटता का बोध होता है । बाज के नाटककार इस ओर से उदासीन है । किन्तु रंगमंचीय नाटककारों ने अपनी कला को अधिकाधिक जीवन के सन्निकट लाने की चेष्टा की । उन्होंने उन्हीं कला रूपों और सौन्दर्य उपकरणों का प्रयोग किया जो इस दृष्टि से सार्थक थे । उदाहरणार्थ --

तबीर--“ यह धी सीधी ज़ालियों से नहीं निकलेगा ।

कमीर -- नहीं राजी से मान जाएगी ।

रूपवती -- फूटी मुहब्बत के कबे । अपने गन्दे सुह से गन्दी बातें न निकाल ।

होश में रह और अपनी जबान संभाल ।

कमीर -- बोखो । रस्सी कूट गई मगर कूट नहीं गया ।

रूप० -- मुझे कांटों में फंसा हुआ फूट अपनी महक नहीं छोड़ता । कबरे में भी दीपक की ज्योति जगमाती है ।

तबीर -- धीही औरत सीधी तरह काबू में नहीं आती है ।

कमीर -- देखो खामन्दी से मान जावो ।

रूप० -- जावो जावो अपना सुह काला करो^२ ।’

१- बारबू -- हिन्दू इन्जी, अंक १, दूरयद, पृ० ३६

२- खामन्दी -- मयानक मुत, अंक २, दूरयद, पृ० ६२

६५. विरोधी स्थितियों में रूपवर्ती के चरित्र की दृढ़ता, स्थिरता, व निर्भीकता तथा धैर्य की दृष्ट व कल्पनात्मक प्रवृत्ति का निरूपण जितनी स्पष्टता से मुहावरों के कारण इन सीमित उक्तियों में सम्भव हो सका उतना सामान्य कथनों में सम्भव न था । इन विशिष्ट उक्तियों का अपना अर्थ है जो प्रेक्षक के मस्तिष्क में पहेले से रहता है । उचित अवसरों पर इन मुहावरों का प्रयोग दर्शकों की कल्पनात्मक बुद्धि को सजा करके दृश्य चित्र को अधिक स्पष्ट निहार देने में योग देता है ।

६६. पद्यात्मक संवादों का तात्त्विक विवेचन प्रस्तुत अध्याय के प्रारम्भ में किया जा चुका है । यहां उसके कुछ विभिन्न रूपों को उदाहरणों से समझाना पर्याप्त होगा ।

१- गद्य पद्य मिश्रित

६७. वालोच्य नाटकों में इसी संवाद रूपों की सर्वप्रधानता है । पात्र गद्य में बात करते हुए तुरन्त ही पद्य पर उतर जाते हैं । गद्य में अविव्यंजित भावों को अधिक प्रभावव्यंजक बनाने व कह देने के लिए हिन्दी हन्दी, उर्दू बहरों में उसका प्रस्तुतीकरण एक प्रकार की पुनरावृत्ति मात्र है, क्योंकि नए भावों और विचारों के प्रस्तुतीकरण में सम्भव ही किसी स्थल पर उसका प्रयोग हुआ हो । हन्दी के वाक्य-प्रकार पर यह अपने संचित और विस्तृत दोनों ही रूपों में उपलब्ध है । दोहे के अतिरिक्त जहाँ कहीं नाटककार ने हृष्य कण्ठलियों जैसे विस्तृत हन्दी प्रयुक्त किए हैं, वहाँ संवादों का विस्तृत होना स्वाभाविक था ।

६८. पात्रों के वाचिक अभिनय और रंगभीठ पर प्रस्तुतिकरण की अपनी विशिष्ट शैली के कारण ये संवाद तत्कालीन नाट्य परिस्थितियों में पर्याप्त प्रभाव व्यंजक थे । जिन्होंने उन संवादों को रंगशाला में सुना है वे जान भी उसके प्रभाव का ज्ञान करते हैं । युद्धात्मक प्रसंगों पर जोश एवं उत्साहवर्द्धक होने के कारण लज्जुल्लुहा वातावरण के निर्माण में गद्य की अपेक्षा पद्य संवादों की सार्थकता अधिक है । 'सीता जनवास' में अरजुन यह के द्वे घोड़े के अपहरण पर लज्जुल्लुहा व ठ ठप्पण का यह विवाद इस बात का प्रमाण है --

लक्ष्मण--'तुम घोड़ा न दोगे ?

लव-- दोगे ।

लक्ष्मण-- कब ?

कुश-- जब शस्त्र फेंककर यह स्वीकार करोगे--

हे वह धूल की रस्ती जिसे जंजीर कहते हैं

वै सब घोड़े में हैं जो लक्ष्मण को वीर कहते हैं ।

लक्ष्मण-- अच्छा प्रहार करो --

यह रंगभूमि श्री लंका की तरह नाच स्क बार उठे ।

यही हो सृष्टि लक्ष्मण की फिर से जय पुकार उठे ।^१

पथ में इस जोश और उत्साह की सृष्टि असम्भव थी जो उपर्युक्त पथों के द्वारा सम्भव हो सकी ।

२- केवल पथात्मक रूप में

(अ) प्रश्नोत्तर रूप में जहाँ पथ में ही प्रश्न व उसी लय में उत्तर दिया जाता है--

वस्तु-- क्या नाम है तेरा तू बलराम ?

केश -- सुफे कहते हैं मंजु दीवाना ।

व०-- किस मुस्क का तू बाशिन्दा है ?

केश-- वह दस्ते जिह्म कहलाता है ।

व०-- तेरे जल्ले बदन का क्या मज़हब ?

केश-- रहती याद से दिलबर की मतलब ।..... वादि^२

(ब) क्रमबद्ध रूप में--

७०. यहाँ मात्र एक बात कहता है तो दूसरा उसी जोड़ की दूसरी तीसरी व तीसरी । इसी क्रम से पथ का रूप पूर्ण उत्ति-बने किया जाता है, उदाहरणार्थ--

१ठाकू-- नाम के हैं ठाकू लेकिन काम के हैं गुप्तवार हैं ।

२ठाकू-- ठाकू है कांठ को ब्रह्मा की तलवार हैं ।

१-वाग्य एक--'सीता कथा', अंक २, दृश्य ६, पृ० ५६-६०

२-काम्य प्रहसन केवल--'नाम परिचय', अंक १, दृश्य ३, पृ० ५३-५६

३-दिल साधक--'दिल मंजु', अंक २, दृश्य ६, पृ० ४६-४७

३ डाकू-- करते हैं डाकाबाजी इंसान ही के वास्ते ।

४ डाकू-- लड़ते हैं इंसान से इंसान ही के वास्ते^१ ।

७१. पद्य में सामान्य वार्तालाप से समस्त जालौच्य नाट्य साहित्य भरा पड़ा है । स्वाभाविकता और सौन्दर्यपूर्णता की दृष्टि से यह आवश्यक है कि ये अपने रूप में संक्षिप्त हों । जहाँ कहीं नाटककारों ने सीमा का उल्लंघन किया है जस्वाभाविकता और उबाने के साथ ही स्थिति चिन्तनीय हो गई है । 'पाप परिणाम' में दुर्गादास और कालिदास का, 'कैताब' के 'महाभारत' में कृष्ण व द्रौपदी तथा इन्हें के 'पत्नी प्रताप' में गोपाल और रूवा के तीन-तीन पृष्ठों को लम्बे संवाद प्रेक्षकों का सहनशक्ति के लिए एक प्रश्न है ।

संवादों में ध्वन्यात्मकता

७२. तुकान्त गद्य व अक्षर साम्य भी जालौच्य नाट्य संवादों की अपनी रुढ़ि है जो पद्यात्मक संवादों के समान नाटकों में सर्वत्र उपलब्ध हैं । निम्न उदाहरण इस तथ्य के स्पष्टीकरण में सहायक होगा --

बम्बा-- (छुटने टुक कर) नहीं नहीं राजर ! मुझे मार्ग में अटकने वाले रोड़े की तरह न ठकराओ ।

शाहबराज-- ईश्वर के लिए कला की तरह मेरे पीछे न पड़ जाओ ।

ब०-- मेरे प्रेम का मूल्य समझो ।

शा०-- मेरी बात का बर्ष समझो ।

ब०-- मेरी ज्वानी पर तरस जाओ ।

शा०-- कस जाओ मेरा सर न फिराओ^२ ।

७३. पद्यात्मक संवादों में भी यह स्थिति उपलब्ध है--

सुधाभा-- 'यह पात्र कृत मई मोरी है मन की कमजोरी ।

कृष्ण-- ठाढ़ है जितनी बात न इतनी ।

सु०-- दो एक सुट्टी को बचाकर छुवा हूँ मैं क्योरी ।

कृ०-- की है किसी की कोई चोरी कत्तारी बरजोरी । काहे सुरत बिाड़ गई चोरी ।^३

१- राधेश्याम कथावाचक -- 'मसरि की हूर', अंक १, दृश्य १, पृ० ३

२- कनकाप्रसाद बेहरा -- 'पाप परिणाम' अंक १, दृश्य ७, पृ० ५७-५६

३- कैताब -- महाभारत -- 'मसरि की हूर', अंक १, दृश्य २, पृ० १७

४- विश्वम्भरनाथ झा कीसिक -- भीष्म अंक २, दृश्य ५, पृ० ६६ ।

५- नारायण प्रसाद 'कैताब' -- 'कृष्ण सुधाभा', अंक १, दृश्य २, पृ० ६४

७४. पद्यात्मक संवाद बालोच्च्यनादय-शैली के अपने विशिष्ट रूप थे । किन्तु साहित्यिक सुरुचि का उनमें पूर्णतः अभाव है, यह अमान्य है । साहित्यिकता का विशेष आग्रह न होने पर भी क्षम है यत्र-तत्र वह स्वाभाविक सौन्दर्य है जो इन नाटकों पर सुरुचि और सौष्ठवहीनता का आरोप लगाने वाले विद्वानों के लिए रुक उतर है ।

अध्याय ---

-०-

भाषा
८८८८८

भाषा

१. पारसी रंगमंच को उसके संस्थापकों की नाट्य-संस्था मान कर अधिकांश आलोचकों ने उसे हिन्दी का रंगमंच मानने से अस्वीकार कर दिया है। उनके अनुसार हिन्दी का अपना कोई रंगमंच नहीं^१। जो भी नाट्य-कृतियाँ प्रस्तुत रंगमंच पर अभिनीत हुईं उन्हें ये आलोचक हिन्दी के नाट्य साहित्य में स्वीकृत नहीं करते। वे सभी उर्दू साहित्य को सम्पत्ति माना गई है^२। यह सत्य है कि ईश्वरजी तिलारता मनोवृत्ति वाले पारसी युवकों ने इस रंगमंच की नींव डाली किन्तु सदैव यह वर्ग ही इसका स्तम्भ अधिकार नहीं रहा। समय के विकास के साथ नागर, मौजक, ब्राह्मण, नायक आदि गुजराती, शंकर सेठ जैसे मराठी व मुसलमान तथा हिन्दू युवा व्यवस्थापक, संचालक, निर्देशक, लेखक व अभिनेता आदि विभिन्न रूपों में कम्पनी में प्रवेश पाते रहे हैं। इस तथ्य के साथ ही बदलती जन-रुचि व व्यापारिक मनोवृत्ति के सम्मिलन के कारण भी कम्पनियों के नाटकों की भाषा सदैव एक-सी नहीं रही। इतिहास पढ़ा में स्पष्ट किया जा चुका है कि गुजराती, उर्दू व हिन्दी के नाटक समयानुसार इसी रंगमंच पर अभिनीत हुए जिन्होंने विकसित होकर आगे अपना स्वतन्त्र रूप ग्रहण किया। अतः हिन्दी नाटकों को इस परम्परा से अलग रखना और प्रस्तुत रंगमंच को हिन्दी रंगमंच न मानना ग़ल्लू है। रंगमंच वस्तुतः अपनी

१- (ब) बल्लभर प्रसाद- काव्यकला तथा अन्य निबन्ध, तृ० सं० २००५ वि०, पृ० १०६

(बा) डा० नरैन्द- 'वाङ्मयिक हिन्दी नाटक', अठ्ठा संस्करण, १९६०, पृ० १

(इ) श्रीकृष्णदास- 'हमारी नाट्य परम्परा', प्र० सं०, १९५६, पृ० ५६१

(ई) डा० देवर्षि सनाद- 'हिन्दी के पौराणिक नाटक', प्र० सं०, सं० २०१७ पृ० २१६।

(उ) डा० सीमाधर दुस- 'हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास', चतुर्थ सं०, १९५७, पृ० ६८

(आगे पृष्ठ पर देखें)

विशिष्ट नाट्य-पद्धतियों एवं नाट्य-कृदियों के अनुसरण के साथ अपने संस्थापकों के कारण 'पारसी रंगमंच' के नाम से विख्यात था । जिस भाषा के नाटकों ने^१ अनपराजों को अपनाया वे 'पारसी रंगमंच के नाटक' नाम से प्रसिद्ध हो गईं जब कि उनका मूलतः जालोचकों द्वारा दी गई विवेचना से कौड़े सम्बन्ध नहीं है ।

२. विषय की दृष्टि से यहाँ महत्वपूर्ण विचार यह है कि जालौच्य रंगमंच पर हिन्दी का प्रवेश कब से हुआ ? कौन-सा वह सर्वप्रथम नाटक है, जिससे हम हिन्दी रंगमंचीय नाटकों का आरम्भ मानें ? ऐसा कौड़े रचाया आधार नहीं मिलता जिससे इस प्रश्न के उत्तर में निश्चित समय का निर्धारण किया जा सके । किन्तु यह कहा जा चुका है कि जालौच्य नाट्य कम्पनियों के अभिनय के समय ही मराठी नाटक मण्डलियां महाराष्ट्र में तत्कालीन हिन्दु जनता का मनोरंजन कर रही थीं । उनके पौराणिक और धार्मिक नाटकों के प्रति जनता में तात्त्विक आकर्षण था । मराठी के अतिरिक्त स्तर भाषा-भाषियों को अपने प्रेक्षक दल में सम्मिलित करके इससे और अधिक लाभान्वित होने के लिए उस समय की 'हिन्दू ड्रामेटिक और अथवा सांगलीकर नाटक मण्डली' (१८४३) के स्थापक श्री विष्णुदास मावै ने एक नवान नाट्य प्रयोग किया । उन्होंने हिन्दुस्तानी भाषा में एक नया नाटक तैयार कराया । नाम था 'गोपीचन्द' । इस नए प्रयोग की प्रेरणा विष्णुदास को अंग्रेजी नाट्याभिनयों से मिली थी । उन्होंने स्वयं इसे स्वीकार किया है -- 'उसी अवसर पर वहाँ एक यूरोपियन नाटक का अभिनय हो रहा था । उसे देखने के लिए मैं अपनी मित्र मण्डली के साथ गया । वहाँ की सजावट, बैठने की व्यवस्था, परदे, दृश्य आदि देखकर मन को बड़ा सन्तोष हुआ । मन में यह विचार आने लगा कि यदि यह रंगमंच अभिनय के लिए हमें मिल जाए तो बड़ा अच्छा हो...' । विष्णु चरित्र लेखक राव साहब श्री वासुदेव गणेश

(पूर्व पृष्ठ की टिप्पणी संख्या -२)

२- रामचन्द्र शुक्ल- 'हिन्दी साहित्य का इतिहास', तैयार संस्करण, सं० २०१८
पृ० ४६-४७ ।

१- नाट्य कविता संग्रह, जनवरी १८८५, पृ० ७-८

भावे ने मा. स्त्री मत का पूर्ण स्वीकार किया है ।... 'याद रस' स्थान पर अपने नाटक का अभिप्राय किया तो पारसी, युरोपियन, मुसलमान, गुजराती सब लोगों का समर्थन में आया । इन कारणों को योग्य समझकर विष्णुदास ने उसी समय नया गोपीचंद नाटक हिन्दुस्तानी भाषा में तैयार किया । नाटक का पूरा नाम 'राजा गोपीचन्द और जालन्धर' था^१ । यह सर्वप्रथम २६ नवम्बर १८५३ को ग्रांट रोड थियेटर बम्बई में अभिनीत हुआ । दूसरा प्रयोग ३ दिसम्बर १८५३ को हुआ, जिसका विज्ञापित १ दिसम्बर १८५३ को हुआ ।

३. विष्णुदास के इस नाट्य-प्रयोग की अत्यन्त सफलता ने इसके प्रति जनता के बढ़ते रुकावट का आलोच्य कम्पनियों के संस्थापकों पर बड़ा प्रभाव पड़ा । हिन्दी का ग्रहण उन्हें व्यापारिक विकास का दृष्टि से संभावित प्रतीत हुआ, क्योंकि समस्त उत्तरभारत में इस भाषा के जानने वाले पैदाक फैले हुए थे । लेकिन यह ध्यान रखने योग्य है कि हिन्दी ने एक साथ सम्पूर्ण नाट्य-कृति के रूप में रंगमंच पर प्रवेश नहीं किया । सर्वप्रथम राग-रागिनियों के रूप में ही उसका आगमन हुआ । यह प्रयोग सन् १८७० में सिलेने वाले ईरानी नाटक मण्डली के 'रुस्तम बरजोर' नाटक में हुआ था । पारसी नाटक मण्डली के 'रुस्तम सोहराब' में पारसी गानों को मराठी तर्जों में देखकर ही सोहराब जा पटेल ने यह कदम उठाया था^२ । इन मराठी तर्जों की निर्माणकर्ता श्री फारमजी गुस्ताद जी थे । स्पष्ट है कि आलोच्य रंगमंच पर हिन्दी का प्रवेश सर्वप्रथम पारसियों के द्वारा ही हुआ । सन् १८७० में हिन्दी भाषा के पूर्णरूप में तो नहीं, किन्तु हिन्दी तर्जों व राग-रागिनियों ने अवश्य अपना स्थान ग्रहण कर लिया था ।

४. इसी प्रवृत्ति का किंचित विकास पारसी नाटककार नसरवान जी खान साहेब 'बारां' के प्रयासों द्वारा हुआ । आपने 'गोपीचन्द' (विष्णुदास भावे के गोपीचन्द की प्रेरणा पर) 'सैकुन्तला', 'पद्मावत',

१- विष्णु चरित्र, पृ० ६६-७०

२- श्री विष्णुदास 'नट' - 'हिन्दी रंगमंच और नारायण प्रसाद 'केताब',
श्रीविवेकानन्द, १९६७, पृ० ८७ ।

चन्द्रावली', 'हैस बटारू मोहना राना', 'हातिमताई' आदि अनेक गीति नाट्य लिखे। ये समा रचनाएं सन् १८७२ से १८७६ के बीच की हैं। श्री मन्वुलाल सुल्तानियां ने अपने एक लेख में 'आराम' साहब के 'गोपीचन्द' को प्रथम हिन्दी नाटक का श्रेय दिया है^१। जब कि ऊपर के विवरण से स्पष्ट है कि राग-रागिनियों के रूप में हिन्दी का रंगमंच पर प्रवेश इसके दो वर्ष पूर्व ही हो चुका था।

५. सान साहब 'आराम' के प्रयासों को विक्टोरिया नाटक मण्डली के लेखक श्री विनायक प्रसाद 'तालिब' बनारसी ने और विस्तृत रूप दिया। उर्दू के साथ ही आपने 'सत्य हरिश्चन्द्र', 'रामायण', 'गोपीचन्द', 'कनकतारा', 'विक्रम विलास' आदि हिन्दी के ओक नाटक तैयार किए। इनमें 'सत्य हरिश्चन्द्र' को अप्रत्याशित लोकप्रियता प्राप्त हुई। चार हजार से भी अधिक बार लिखे गये इस करुणा संपूर्ण नाटक ने विक्टोरिया नाटक मण्डली का क्लायत यात्रा के पश्चात् गिरा हुआ आर्थिक स्थिति को पुनः सुदृढ़ बनाने व क्षतिपूर्ति में महत्वपूर्ण योग दिया। इस समय के हिन्दी नाटकों की भाषा का क्या रूप व स्थिति थी, यह प्रेमचन्द जी द्वारा दी गई 'विनायक प्रसाद 'तालिब' के नाटकों की इस समीक्षा में पूर्णतः मुखरित है।^२ मला हो सुंशो विनायक प्रसाद 'तालिब' बनारसी का, जिन्होंने उन दिनों की विख्यात बालीवाला विक्टोरिया कम्पनी को 'हरिश्चन्द्र', 'रामायण', 'कनकतारा', 'मर्तुहरि' आदि हिन्दी के द्वामें सबसे पहले लिखकर दिए। इस सूची के साथ उन्होंने इन नाटकों में हिन्दी दी था कि उर्दू-हिन्दी के सम्मिश्रण में हिन्दी की वाश का आनन्द क भी नाटक प्रेमी जनता को प्राप्त हुआ और नाटक भी पास हो गए।^३

६. उपर्युक्त इस मन्तव्य से नाटकों में हिन्दी की स्थिति के सम्बन्ध में दो तथ्य स्पष्ट हैं—

१- जन-रुचि का उर्दू की ओर झुकाव।

२- व्यापारिक मनोवृत्ति के कारण बालीवाला कम्पनियों द्वारा हिन्दी-उर्दू के मिश्रित रूप का ग्रहण।

१- श्री मन्वुलाल सुल्तानियां—'केताब युग हो क्यों?' श्री नादयस्, वर्ष ५,

अंक ५, १९६६, पृ० १८

२- प्रेमचन्द—'हिन्दी रंगमंच', माधुरी, वर्ष ८, संख्या ६

७. तत्कालीन राजनैतिक परिस्थितियाँ, प्रशासन द्वारा उर्दू को प्रथम तथा लम्बे समय तक मुगलों के राज्य के कारण जनता का अधिक मुकाबल उर्दू के प्रति था। उसका शिक्षा-दाशा का माध्यम भी यही भाषा था। अतः व्यापारिक व व्यावहारिक मनोरंजन वाले कम्पनी संस्थापक नाटक जैसे मनोरंजनात्मक उपादान के लिए इस भाषा को अपनाने के लिए बाध्य थे। अधिक हिन्दी को लेकर सर्वप्रथम रंगमंच पर आने वाले वार अभिनय नाटक के सम्बन्ध में कम्पनी मालिक माणिक जा जावन जी मास्टर की यह प्रश्नात्मक उक्ति कि 'कितनी ज्यादा हिन्दी का नाटक समझ सकेंगे पब्लिक?' भाषा की दृष्टि से उस समय के जन-मुकाबल का परिचायक है। वस्तुतः जनता का वह विस्तृत वर्ग जो बालीवुड नाटकों का प्रदाक था वह समाज के निम्न व सामान्य वर्ग से सम्बन्धित था। उसका शिक्षा-दाशा उच्चकोटि का न था और जो था भी वह प्रायः उर्दू के माध्यम से^१। नाटक उनके लिए मनोरंजन से अधिक कुछ न था। अतः ऐसे प्रेक्षकों के समक्ष हिन्दी के साहित्यिक व सौष्ठव सम्पन्न भाषा के रूप को प्रस्तुत करना रंगमंच के लिए एक चुनौती था जिसे कम्पनी संस्थापक स्वाकार न कर सके।

८. किसी भी चीज की प्रतिक्रिया आवश्यक है। साहित्य में जब भी कोई विशिष्ट विचार-धारा विभिन्न तर्क व तथ्यों से सम्पृष्ट होकर अग्रसर होती है, उसके साथ ही उसकी प्रतिक्रिया में नवीन विचार उठ खड़े होते हैं, उसके-समक्ष-ही-उसकी-प्रतिक्रिया-में यही विकास की प्रक्रिया है। बालीवुड रंगमंच के साथ ही यही सत्य है। उक्त रंगमंच पर जब उर्दू का पूर्ण साम्राज्य था तो उसकी प्रसिद्धि व लोकप्रियता ने कुछ हिन्दी भाषा-माषियों के मन में विचित्रता के भाव उत्पन्न कर दिए। और वे इसकी प्रतिस्पर्धा में कुछ नाट्य मण्डलियाँ स्थापित करके हिन्दी नाट्य-वर्गियों की ओर उन्मुख हुए। जनता के साथ और बढ़ते मुकाबल ने कम्पनी-मालिकों को विचारोत्तेजा दी और वे अपने व्यापार के विचार से हर नई मनोमिरुचियों को अपनाने के लिए बाध्य हुए।

१- 'क्यावाचक' -- धारा नाटक काल, १९००, १९५७, १९५८

रामचन्द्र शुक्ल का विश्वम्भर सहाय 'व्याकुल' रचित 'बुद्धदेव' नाटक की भूमिका में दिया गया यह मन्तव्य--'इन नाटक मण्डलियों' का लोकप्रियता धीरे-धीरे पारसा कम्पनियों के ध्यान में आने लगा और उन्होंने अपने व्यक्तित्व की दृष्टि से कुछ नाटक लिखाकर खेलना आरम्भ किया ।.... उनका ध्यान हिन्दी में भी नाटक दिखाने की ओर रहने लगा । इस प्रकार हिन्दी का प्रवेश तो इन कम्पनियों में हुआ पर नाटक वे अपने लेखकों से लिखाता हैं । इन नाटकों की भाषा हिन्दी तो होती है पर उर्दू वालों के सुल से निकली हुई सौ-प्रारम्भिक रंगमंचीय हिन्दी के नाटकों के सम्बन्ध में पूर्णतः तथ्ययुक्त है । भाषा की दृष्टि से यह रुचि - परिवर्तन उत्तरभारतवासियों में अधिक था । फलतः, काशी, प्रयाग, कानपुर आदि नगरों में ये प्रयोग अधिक हुए । जालौच्य कम्पनियां प्रमणशाल थीं अतः भाषा के उसी रूप को अपनाने के अधिक पक्ष में थीं जिससे उन्हें अपने नाट्य-प्रयोगों में अनुविधान हो और सर्वत्र प्रेक्षक मिल सकें । जब उन्होंने यह अनुभव किया कि सारा उत्तर भारत उनकी मुस्लिम भावनाओं का स्वागत करने की तैयार नहीं है तो हवा का रुख देखकर कार्य करने वाले कम्पनी-संस्थापकों ने हिन्दी नाटकों को सहर्ष अपना लिया । डा० बाबूजी ने भी इस तथ्य को स्वीकार किया है^१।

६. हिन्दी नाटकों का यह प्रथम युग था जो सन् १८७० से आरम्भ होकर सन् १९१३ तक समाप्त हो गया है । इतिहास की दृष्टि से नारायण प्रसाद 'केताब' के 'महाभारत' सन् १९१३ में ^{यह कि आदि का विनोदपूर्ण अर्थ है} इस क्षेत्र में अपना महत्वपूर्ण स्थान नहीं ग्रहण कर पाई थी । गीतों और तर्जों में ही उसका अधिक प्रयोग होता था । गद्य-खण्ड में उर्दू की प्रधानता थी । स्वयं 'केताब' जी ने उर्दू से ही अपना नाट्य रचनाओं का आरम्भ किया था । 'महाभारत' से पूर्व उनकी समस्त रचनाएं इस परम्परा में हैं । इतना अवश्य है कि उर्दू रंगभूमि पर वे बराबर हिन्दी-पंक्तों और गीतों को स्थान देते रहे । 'महाभारत' नाटक का महत्व केवल हिन्दी को स्थान देने के कारण ही नहीं है, बल्कि इस दृष्टि से भी है कि एक नई परम्परा के सूत्रपात के साथ

१- डा० लक्ष्मीधर बाबूजी-- 'आधुनिक हिन्दी साहित्य', हिन्दीपरिषद्,
लाहाबाद युनिवर्सिटी, १९४८, पृ० २७० ।

‘केताब’ जा ने आलोच्य कम्पनियों के इतिहास में हिन्दी के उर स्वरूप का प्राण प्रतिष्ठा की, जिसका बागे सभी नाट्य-लेखकों ने अनुसरण किया और जो सभी का मान्य आदर्श रहा । वे शुद्ध हिन्दी और ठेठ उर्दू दोनों के विरोध थे । भाषा की दृष्टि से जनता की मनःस्थितियों के निराशाण व व्यापारिक लाभ हेतु समाज में अपनी स्थिति सुदृढ़ बनाने के लिए उद्दिष्ट कम्पनी-मालिकों की मनोवृत्तियों के अनुकूल व एक ऐसी मिश्रित भाषा के ग्रहण के पक्षपाता थे जो उन्हें स्थायित्व दे सके । सम्भवतः इस विचार से सुस्पष्टी ‘केताब’ जी ने यह उद्घोष किया था --

‘न सालिस् उर्दू न ठेठ हिन्दी
जबान गौया मिली छुली हो
दुध से जलग ब रहै न मिसरी
छा छा दुध में छला हो ।’

१०. हिन्दी-उर्दू के इस मिश्रित रूप ने अन्य नाटककारों का पथ प्रदर्शन किया । ‘केताब’ की इस देन को सभी आलोचकों ने स्वीकार किया है । ‘केताब’ ने सबसे पहले हिन्दी नाटकों को भाषा में परिवर्तन किया ।... सरल हिन्दुस्तानी का प्रयोग किया और गाने सब हिन्दी में लिखे ^१ । ‘सरल हिन्दी को रंगमंच पर प्रतिष्ठित किया जिसमें हिन्दी के साथ उर्दू के सख और सुनीष शब्द भी व्यक्त होते थे । भाषा के इस परिवर्तन और सुधार के कारण इन नाटकों की लोकप्रियता का क्षेत्र भी विस्तृत हो गया ^२ ।’ इस और सबसे प्रथम नारायण साद ‘केताब’ का ध्यान गया । उन्होंने सबसे पहले ‘महाभारत’ नामक नाटक लिखा । यद्यपि उर्दू की इस हल्की सी दूर नहीं हुई पर इसमें हिन्दी भाषा के अनुकूल ही उर्दू शब्द ग्रहीत हुए, प्रत्यादि और वाक्यादि का त्याग किया गया । केवल वाक्यों की क्वाकट उर्दू के ढंग की थी । ‘महाभारत’ नाटक के मैदान में जाते ही रंगशाला के नाटकों ने अपना पुराना चौला उतार कर फेंका बारम्बार किया । कम्पनी के धैर्यमयी नाटककारों ने अपना भाषा का रुख बदल दिया ।

१- डा० श्रीकृष्णलाल-- हिन्दी साहित्य का विकास, तृष्ठां०, १६५२, पृ० २१०

२- डा० वैदपाल तन्ना-- ‘हिन्दी नाटक साहित्य का आलोचनात्मक अध्ययन’

‘इस बात में पारसी नाटककार धन्यवाद के पात्र हैं कि बहुत कुछ हिन्दी हिन्दू तथा समाज-सुधार के भावों का प्रचार किया है और कर रहे हैं ।... बाद में ‘केताबे’ के महाभारत में ने ऐसी भावनाओं का प्रचार कराकर पारसी नाटकों में क्रान्ति कायम पैदा कर दिया^१। डा० दशरथ जोषा^२, श्रीकृष्णदास ने भी ‘केताबे’ के इस महत्त्व को स्वीकार किया है। युग प्रवर्तक ‘केताबे’ के रूढ़िवादी योगदानों के कारण श्री फक्कलाल सुल्तानियां ने इस युग का वर्णन ‘केताबे- युग’ के नाम से कर दिया जो पूर्णतः उचित है।

११. कितने आश्चर्य की बात है कि पारसी गुजराती नाट्याभिनयों के अतिरिक्त हिन्दी, उर्दू और गुजराती तानों भाषाओं के नाटकों की परम्परा का सूत्रपात ‘विक्टोरिया नाटक मण्डली’ के रंगमंच से हुआ। सान साहबे वारामे का ‘गोपीचन्द’ (१८७२), विनायक प्रसाद तालिबे का ‘हरिश्चन्द्र’, कुंवर जी नाज़र का ‘करणचेलो’ (१८७२), बेराम जी फारदून जा मर्कबान कृत अनुवाद ‘सोने के फूल की सुरक्षीद’ इन परम्पराओं का सूत्रपात करने वाले प्रारम्भिक नाटक हैं। लेकिन हिन्दी नाटकों के अभिनय का अधिक धैर्य कलकत्ते की कोरान्थियन, कावस जी खटाऊ की अल्फ्रेड व तदुपरान्त मिलिकियस के फर्स्मिन्गेन-य परिवर्तन पर मदन थियेटर की पारसी अल्फ्रेड तथा न्यू अल्फ्रेड थियेट्रिकल कम्पनी को है। हन्न जी की ‘ग्रेट शेक्सपियर’ तथा ‘ग्रेट अल्फ्रेड थियेट्रिकल कम्पनी’ ने भी इस प्रकार के थोड़े से प्रयोग किए। इन कम्पनियों के अधिपति, संस्थापक व उपसंस्थापक सुरजेंद्र जी मेहरबान जीबालीवाला, कावस जी पालन जा खटाऊ, सोराब जी जोषा और अमृत केशव नायक के हिन्दी रंगमंच के उन्नयन व स्थापन के प्रयासों का छलाना तथा विनायक प्रसाद तालिबे, नारायण प्रसाद ‘केताबे’, राधेश्याम ‘क्यावाचके’, जागा हन्न ‘काश्मीरी’, हारकृष्ण ‘जौहर’

१- छल्लि कुमार सिंह ‘नटबरे’ -- ‘हमारा रंगमंच और अभिनय कला’, माधुरी, वर्ष ८, खण्ड २, १९३०।

२- हिन्दी नाटक उदय और विकास, दिव्यो, १९५४, पृ० २६।

३- हमारी नाट्य परम्परा, प्र० सं०, १९५६, पृ० ६२२

४- श्री फक्कलाल सुल्तानियां वज्राले - ‘केताबे युग’ का क्या ?

श्री नाट्य पत्रिका, वर्ष ५, अंक ५, १९६६, पृ० २३

तुलसीदास 'शेखर', 'श्रीकृष्ण हसरत', मुंशी किशनचन्द 'जैजा', श्री विश्वम्भरसहाय 'व्याकुल' का नाट्य कृतियों से बांझ मुंदना हिन्दी नाट्य साहित्य के एक महत्वपूर्ण पक्ष को अन्वयकार में तिरोहित कर देना है। उनका समस्त नाट्य-कृतियों का विस्तृत परिचय पूर्व अध्यायों में दिया जा चुका है।

हिन्दी नाटक अपने जिस मिश्रित स्वरूप को लेकर अस्तित्व में है, उनका स्वरूप सदा वैसा नहीं रहा। कालान्तर में भाषा की दृष्टि से उनमें पर्याप्त परिवर्तन आया। प्रारम्भिक स्थिति में (१८७०-१९१२ तक) उर्दू का बाहुल्य था। हिन्दी को अपना कर भी सब कुछ उर्दू के ढंग पर था। सन् १९१३ में हिन्दी के साथ अरबी फारसी के प्रचलित शब्दों को अपनाकर उल्ल हिन्दी भाषा का ढांचा सड़ा किया गया। उर्दू का प्रयोग यद्यपि अन्त तक बना रहा किन्तु धीरे-धीरे हिन्दी के रूप को प्राञ्जल व परिष्कृत बनाने का चेष्टा की गई। 'कथावाचक' का 'वीर अम्बन्धु' श्री वात्र में प्रथम प्रयास था। प्रस्तुत नाटक के सम्बन्ध में सौराब जी का यह कथन कि 'अधिक हिन्दी स्टेज पर पहुँचकर हम परिष्ठाण कर रहे हैं' इसी बात का प्रमाण है। 'मसरिका हरे' के अतिरिक्त 'कथावाचक' जो कि समस्त नाट्य-रचनाएं, 'जैजा' के 'समाज', 'गणेशजन्म', 'सीता वनवास' व आगा साहब की पौराणिक रचनाएं श्री दृष्टि से महत्वपूर्ण हैं। 'कथावाचक' के अन्तिम नाटकों में 'महावि वात्माकि' का भाषा तो साहित्यिक हिन्दी के बहुत निकट है। डा० देवर्षि सनादय के अनुसार 'भाषा की दृष्टि से उनके नाटक अधिक उत्कृष्ट और परिष्कृत हैं। बोलचाल की परिष्कृत आदर्श हिन्दी उनके नाटकों में प्राप्त होती है।' अपनी कृतियों द्वारा रंगमंच पर शुद्ध साहित्यिक हिन्दी को प्रभु देने में 'कथावाचक' जी का प्रयास निश्चय ही सराहनीय है। डा० सोमनाथ गुप्त ने इस सम्बन्ध में उक्ति ही लिखा है कि 'जैसे विरोधी परिस्थितियों के होते हुए भी उन्होंने रंगमंच पर शुद्ध हिन्दी भाषा का प्रवेश कराया और वंशक मण्डी में दुरुचि

१- राधेश्याम 'कथावाचक' - 'मेरा नाटककाल', प्र० सं०, १९५७, पृ० ६८

२- डा० सनादय - 'हिन्दी के पौराणिक नाटक', प्र० सं०, संवत् २०१७, पृ० २२६

प्रसार का सतत उद्योग किया^१। किन्तु अधिक उद्योग के उपरान्त भी के कयावाचक उद्देश्य प्राप्ति में सफल न हो सके। अन्य नाटककारों का सहयोग न मिलने के कारण उन्हें किसी स्थायी फल का प्राप्ति न हो सका। यही कारण है कि उन्हें हिन्दी भाषियों से सदैव शिकायत बनी रही। 'बरसों के परिश्रम के बाद हम लोग रट्टे की उठाकर 'मर्हि' वाल्मीकि तक लाए, परन्तु हिन्दी भाषी हमारे पोषक न बने क्योंकि हम जीर न बढ़ पाए।'।

१३. इस सम्बन्ध में जमना प्रसाद मेहरा,^२ दुर्गाप्रसाद गुप्त, जानन्दप्रसाद कपूर, पाण्डित रामशरण आत्मानन्द अमरौली,^३ शिवरामदास गुप्त, बलदेवप्रसाद शर्मा, सुरादाबाद निवासियों पं० बलदेव प्रसाद मिश्र, विश्वम्भरनाथ शर्मा 'कौशिक', कन्हैयालाल 'तसव्वर', श्री नन्दाकिशोर लाल, हरिश्चंकर उपाध्याय, गोपाल दामोदर 'तामस्कर', मनसुखलाल सोबतिया, रामसिंह वर्मा, गोकुलदास वैश्य, रेवता नन्दन मुखर्जी, सुवर्ण सिंह वर्मा, 'वानन्द' आदि नाट्य लेखकों का भाषा का अध्ययन भी आवश्यक है। ये सभी व्यक्तियों नाट्य मण्डलियों के लेखक थे जिन्होंने बालोच्चकृतियों को हस्तचिपुण्य, कवचलाल एवं मोंडा कहकर उनका प्रतिक्रिया में अपने नाटकों का निर्माण किया था। ये कम्पनियों के धनपयोगी नाटककारों के समान प्रतिबन्धित नहीं थे जिनके रचना-निर्माण में स्वच्छा व प्रतिभा से अधिक प्रतिबन्धों का बाध था, वरन् वे मनोनुकूल रचना के लिए मुक्त थे। यही कारण है कि बालोच्च नाटकों का अपेक्षा ये कृतियां अपने उद्देश्य में अधिक सार्थक व संगठन में सुरुचि सम्पन्न हैं, किन्तु उक्त रंगमंचीय नाटकों के प्रभाव से पूर्णतः मुक्त मुक्त नहीं हैं। उनकी नाट्य रुढ़ियां व विचारों व रचनाओं में सर्वत्र व्याप्त हैं। भाषा की दृष्टि से अवश्य ये बालोच्च युग की उत्तरवर्तिनी रचनाओं के समीप हैं या कहा जा सकता है कि हमें भाषा की हिन्दी के निकट रहने का प्रयास किया गया है।

१४. वैसे पूर्व कि हम रंगमंचीय नाटकों की भाषा के संबंध में कोई निश्चित विचार प्रस्तुत करें, बालोच्चों द्वारा दी गई समीक्षाओं व आलोचनों का अध्ययन आवश्यक प्रतीत होता है। ऊपर कहा जा चुका है कि बालोच्च रंगमंच से हिन्दी लेखकों का कोई सम्बन्ध नहीं स्वीकार किया गया।

अधिकांश विचारकों का मत है कि हिन्दी के पास अपना कहने योग्य कोई रंगमंच नहीं, फिर पारसी रंगमंच का जो भग्नावशेष अपने विकृत रूप में विद्यमान है उससे अधिकांश हिन्दी लेखकों का कोई सम्बन्ध नहीं है। और यदि है भा तो मात्र जتنا ही कि इनके प्रेक्षकों जैसे में अधिकांश हिन्दु थे। हिन्दी नाटकों अथवा हिन्दी-अभिनयों से इनका जتنا ही सम्बन्ध था कि उन तमाशों को देखने प्रायः हिन्दी भाषी लोग ही अधिक जाया करते थे। कारण उपरभारत में हिन्दी-उर्दू का कोई ऐसा बटवारा नहीं हो पाया था कि अमुक सीमा तक हिन्दी है और अमुक सीमा तक उर्दू। जारम्भ में उन पारसी कम्पनियों के नाटकों की भाषा ठेठ साहित्यिक उर्दू तो थी ही साथ ही अभिनय भी पूर्ण रूप से मुसलमानी होते थे। कारण पात्र मुसलमान थे, जिनके लिए यह अंश हो जाता था कि वे यथार्थ भारताव रहन-सहन का चित्रण अंकित कर सकें।.... यहाँ कारण है उन कम्पनियों द्वारा यथार्थ हिन्दी रंगमंच का दृत्रात नहीं हो सका^१। सब तो यह है कि हिन्दी भाषा का प्रश्न ही नहीं उठता, क्योंकि नाटककार इसे अधिक परिरक्षित नहीं थे और न उसमें बोधित चटकाठापन था^२। जो नाटक लिखे भी गए थे, वे वस्तुतः उन साहित्यकारों की देन थे^३ जिनकी साहित्यिक प्रतिभा एक बड़े जून्य से कम न थी^४। ये हिन्दी नाटक वैधे ही बंकेते हैं, जैसे किसी मुसलमान के सर पर चन्दन का त्रिपुण्ड^५। उनकी भाषा हिन्दी तो होती है, पर उर्दू वालों के मुँह से निकला हुई सी... उसमें उर्दू नाटकों की भाषा का परम्परागत ढांचा बहुत कुछ रहता है^६। सम्भवतः इन्हीं बाधाओं पर ये निष्कर्ष दे दिए गए हैं कि इनमें साहित्यिकता का सामंजस्य नहीं है। रंगमंच के ये नाटक सरस के छेड़ समक कर देखे जाते थे। साहित्यिकता को दृष्टिकोण में ठाम की मायना ही किसी में न था। वे केवल मनोरंजन का साधन बनकर रह गए। 'क्यावकबके', 'हमे', 'सेवा', 'केताब', 'जौहर' आदि ने नाटकों को

१- देवेन्द्रनाथ शुक्ल- 'बाधनिक हिन्दी रंगमंच', माधुरी, वर्ष ११, तण्ड, २, १९३३, पृ० ६०-६१

२- मानदेव शुक्ल- 'भारतेश्वर कृतिन नाट्य साहित्य', पृ० ३००

३- देवेन्द्रनाथ शुक्ल- 'बाधनिक नाटक-नागरी प्रचारिणी पत्रिका-माधुरी', वर्ष ११, तण्ड २, १९३३, पृ० ६१, १९३४, पृ० ५०-५१

४- ,, - 'बाधनिक नाटक' नागरी प्रचारिणी पत्रिका, भाग १०, १९३०, पृ० ५० ।

५- रामचन्द्र शुक्ल- 'कौशिक' जी के 'हृदय नाटक की भूमिका'

६- कृष्णप्रसाद सिन्हा- 'हिन्दी नाटक साहित्य का विकास', माधुरी, भाग २५, तण्ड २-१९४७, पृ० ५७

हिन्दी का रूप तो दे दिया है, परन्तु उसका वह पारदा आदत दूर नहीं कर सके, जिससे भाषा का स्वरूप विदूष हो गया है^१। डा० वार्धन ने किशोरीलाल गोस्वामी के शब्दों में उन्हें 'झारंजी मशाल वाले भ्रष्ट शैली' का संज्ञा से सम्मानित किया है। अपने तथ्य के समाधान में उन्होंने जनता को उबरदायी ठहराया है। उनके अनुसार 'हिन्दी के नाटककारों के सामने जो जनता था, वह मुढ़ और अज्ञानान्धकार के गते में डूबा हुआ था। वह केवल साहित्यिक नाटकों का आदर करना ही नहीं जानता था, बल्कि नाटककारों को उपहासार्थक दृष्टि से भाँखना जानती थी'^३।

१५. जालौचकों द्वारा दत्त गहल आ समीक्षाओं व आरोपों के उपरान्त रंगमंच पर हिन्दी भाषा के विदूष व अभाव के सम्बन्ध में कारण रूप में निम्न तथ्य प्राप्त होते हैं --

१- अभिनय करने वाले पात्र सुलझान थे, जिनके लिए हिन्दी व उर्दू भाषाओं की समझना व अपनी पूर्णता में उनका प्रस्तुतिकरण करना कठिन था।

२- नाटककार स्वयं हिन्दी भाषा की समर्थता व शक्ति से अपरिचित थे।

३- उसका प्रतिभा पर कम्पनी व्यवस्थापकों व निर्देशकों का अज्ञान था।

४- रंगमंच की दृष्टि से भाषा उपयुक्त नहीं थी।

५- जनता की सुलझि व सौष्ठव सम्पन्न नाटकों के प्रति अलक्षि।

१६. चौथा और पाँचवाँ तथ्य पूर्णतः सारहीन है।

यह सत्य है कि १६वीं सताब्दी उतरार्द्ध की जनता जिसके समक्ष मनोरंजन का कोई उपादान नहीं था जालौच्य नाटकों के अशुद्ध वातावरण से बहुत अधिक

१- देवेन्द्रनाथ शुक्ल -- 'बाह्यनिक नाटक', नागरी प्रचारिणी पत्रिका, भाग १०,

१९१०, पृ० ५८०।

२- 'भारतेंद्रु शुभिन नाटक' (लेख) हैठ गोविन्ददास अभिनन्दन ग्रन्थ, पृ० ६६०।

३-

११

११

११

प्रभावित थी, क्योंकि उसमें उसकी निम्न वृत्तियों की पोषक दृष्ट्यावलियाँ और भाव थे, जोत्सुक्य जागृत करने वाला चमत्कार था । किन्तु इस वृत्ति के सन्तुष्ट होते ही वह ऐसे स्रष्टृओं से ऊब उठी । समाज में हार्ड पुनरुत्थान की लहर व राजनीतिक आन्दोलनों से प्रेरित होकर रंगभूमि पर वह ऐसे दृष्ट्यों की सोज में रहने लगी जो विचारोन्नेजक हों, जिसमें उसकी भावनावों का परिष्कार करने की सामर्थ्य हो, जागरण का संदेश हो, सुरुचि सम्पन्नता व नई चेतना हो । २०वीं शताब्दी के प्रारम्भ से ही नाटकों में इस प्रकार के प्रगति के अंकुर मिलते हैं । यदि जनता का नाट्य - साहित्य के प्रगति-के-अंकुर-मिलते-हैं-+ सुष्ठु रूप के प्रति आग्रह न होता तो अव्यवसायी नाट्य मण्डलियों का अभ्युदय असंभव था । यह अवश्य है कि वह रंगस्थली पर अशंकर प्रसाद के नाटकों का काव्य वैभव नहीं चाहती थी, जहाँ वह माया के माया-बाल में उलझ कर रह मर जाए और मूल वस्तु पीछे छूट जाए । मनोरंजन उसके लिए प्रधान वस्तु थी जिसका वह कलापूर्ण ढंग से प्रस्तुतिकरण चाहती थी । इसी का प्रभाव है कि हिन्दी के सम्यक् आरंभ (१९१३) के साथ ही पूर्व परम्परा की अपेक्षा हमें उन्नति के अंकुर मिलते हैं, जिसका आगे 'कथावाचक' व रत्न के नाटकों में अधिक विकास हुआ । किन्तु सदैव यही है कि सिने-कला के जन्म के साथ यह रंगमंच काल -क्वलिप्त होने लगा । अतः नाटकों को इस दृष्टि से विकास का अधिक अवसर ही नहीं मिला । उन्नति के अंकुर प्रस्फुरित ही हुए थे, कि रंगमंच का अवसान प्रारम्भ हो गया । सन् १९१३ से १९३५ तक विकास की जो कड़ियाँ मिलती हैं, उनकी अवहेलना उचित नहीं है । जनता के एक सीमित वर्ग की निम्न मनोपिच्छावियों के परितृप्तात्मक कुछ दृष्ट्यों व अंशों के कारण सम्पूर्ण बालीवुड नाट्य-साहित्य को निकृष्ट कह देना — रंगमंचीय साहित्य के महत्वपूर्ण अंश को नष्टभ्रम प्रयास करना है ।

१०. प्रस्तुत प्रसंग में इस तथ्य को मुलांना उचित न होना कि बालीवुड नाट्य-युग की भाषा का बादर्सी वही था, जिसका राष्ट्रपिता महात्मा गांधी ने रूप-निर्धारण किया था क्योंकि वह भाषा जो सर्वसामान्य की हो, मात्र अलंकारों से बोझिल, भाव व कल्पना के वैभव से युक्त, संस्कृतनिष्ठ तथा कुछ

सीमित व शिक्षित व्यक्तियों की न हो । नाटकीय भाषा की साहित्यिकता से तात्पर्य है कि वह प्रभावपूर्ण हो, पात्रों के भाव-द्रव्य, उनके अन्तर्निहित व नाटककार के विचारों का अनुभावन व रसास्वादन कराने में सक्षम हो । इस दृष्टि से आलोच्य नाटकों की भाषा वशक्त नहीं कही जा सकती । वह अपनी कथा की योजना व संगठन के समानुरूप है और इसी दृष्टि से समीक्षा अभिधायक है ।

१८. राधेश्याम 'कथावाचक', नारायण प्रसाद 'बैताब' बागा छत्र 'काशीरा' व हरिकृष्ण 'जौहर' की हिन्दी नाट्य कृतियों की अत-पूर्व सफलता व इनकी बढ़ती लोकप्रियता तथा व्यवसायी कम्पनियों के नाट्य-प्रयोग रंगमंच की दृष्टि से हिन्दी की अनुपपुक्तता के प्रश्न का स्वयं एक उत्तर है ।

१९. प्रथम और तृतीय तथ्य आंशिक रूप से सत्य है, किन्तु पूर्णतः नहीं । वस्तुतः इस युग के नाटकों की भाषा का स्वस्व ऐसा था, जिसमें हिन्दी और उर्दू दोनों का ही रंग था । दोनों भाषा-भाषी उन्हें अपनी साहित्य-सम्पत्ति बताते हैं । रंगमंचीय नाटकों की भाषा के सम्बन्ध में श्री मंसुम क़मल एदुल्लाही ने कड़ी सटीक समीक्षा दी है । उनका मत है कि 'हिन्दी या हिन्दुस्तानी में नाटक लिखने वालों में बागा छत्र, पण्डित 'बैताब', मुंशी अब्बास और पण्डित राधेश्याम 'कथावाचक' को क़माल हासिल था । ये तमाशागिनार जैसे क़ौमल और सुन्दर शब्द बरता करते थे कि मज़ालूमों और गुफ्तगू में जान पड़ जाती थी । जबान इतनी भीठी गीया सुनने वालों के कान में अकृत रस घोला जा रहा हो और तुत्फ की बात यह थी कि उर्दूवां उनकी करती हुई जबान को ठेठ उर्दू कहते थे तो हिन्दी वालों में हँसी बदी जाती कि केवल हिन्दी भाषा है । इस तरह दोनों जबान का तुत्फ उठाते न हिन्दी से कीन, न उर्दू से बेर^१ ।

२०. इन नाटकों की भाषा के स्वस्व को मही मांति सम्झने के लिए निम्न स्वी में उसके कुछ उदाहरणों का अध्ययन सहायक होगा--

१- 'कहादुरसाह जाफ़र', गिनाह पब्लिकेशन, हैदराबाद, पृ० १९

भाषा-शृंगार

जलकार

अनुप्रास

२१. जलार साम्य जथा गद्य में ध्वन्यात्मकता पारसी रंगमयीय नाटककारों की प्रमुख विशेषता है, जिसका उन्होंने निर्वाध रूप से अपनी रचनाओं में प्रयोग किया है। रीतिकालीन कविता के प्रभाव के फलस्वरूप गद्य व पद्य दोनों ही क्षेत्रों में अनुप्रास प्रयोग की प्रधानता मिलती है जो निम्न दो शैलियों में प्रयुक्त हुआ है :-

२२. साधारण जलार साम्य

- १- 'की है किसी की कोई चोरी बटमारी बटजोरी, काहे धुरत बिगड़ गई तौरी'।^१
- २- 'जब जापकी जारोम्यता से बढ़ी हुई प्रसादी मुक्तकी मिले जो मैं उमंग से मंग का वर्ण रंग लेकर जंग मैं मस्त हो आनन्द की तरंग में बहता हुआ मित्रों के संग जा मिलूँ'।^२

२३. तुकान्त गद्य

एक पात्र के कथन व संवाद दोनों ही स्पर्श में उलब्ध हैं--

- १- शाहबराज -- 'मेरी बात का कर्ण समझो ।
 बम्बा -- मेरी जानी पर तरस साजो ।
 शाहब -- कस जाओ मेरा सर न फिराओ ।'^३

१- 'बैठाव' -- 'कृष्ण सुदामा', अंक १, दृश्य ८, पृ० ४६

२- बी लल्ली -- 'बीबीचम्ब', अंक १, दृश्य १, पृ० २

३- विश्वम्भरनाथ झाँ कीलिक -- 'बीचम्ब', अंक २, दृश्य ५, पृ० ६६

२४. ध्वन्यात्मकता व उच्चार-साम्य के विशिष्ट स्पर्शों के अतिरिक्त गद्य व पद्य दोनों में ही अनुप्रास प्रयोग के संयुक्त मुष्ट रूप के दर्शन होते हैं, जिसने भाषा की कलात्मकता व सौन्दर्यवर्धन में पर्याप्त योग दिया है--
- १- 'मोहन के मन को मोहनेवाली महिला की मंद मंद मुरकान महामन्त्र के समान शक्तिशाली है कौमलांगी कामिनी के कमल नेत्र से जले हुए रौन स्पर्शों सर कुसुमसरसायक से फिरी प्रकार कम नहीं है'।
- २- 'वीरन के वीर वीरसेन वीरमड वीर^२
वीरता की बीजा बीधी बीधी बाजती रहे ।'

यमक

- १- 'पय सक्की जिसको, पिया, पिया है विष की धार
पिया पिया पय न पिया, पिया पिया गई हार ।'
- २- 'अकसौस ! जाना के घर में जाना तो है जान से जाना^४
फार तुमने मेरा जाना ही बेहतर जाना तो लाजिम हुआ जाना ।
- ३- मुझे चिन्ता है चिन्ता की नहीं, चिन्ता तो है चिन्ता, बिना^५
चिन्ता रात भर तारे हूँ मैं गिनता ।

उपमा

२६. बालीच्य नाटककारों ने यत्र-तत्र कुछ विचित्र उपमानों का प्रयोग किया है। उनके ये उपमान वैज्ञानिक आविष्कारों से सम्बन्धित हैं, जवना दैनिक जीवन की सामान्य उपयोग्य वस्तुओं से लिए गए हैं, जिससे साहित्यिक सुरुचि एवं सौन्दर्य पर बाधात पहुँचा है। उदाहरणार्थ जागा रत्न 'कास्मीरी' के 'धर्म-बालक' में--

- १- दुर्गाप्रसाद गुप्त--'मस्तकमन्त्र भारतमणी', अंक १, दृश्य ३, पृ० २६
- २- राधेखान कथावाचक -- 'सती पार्वती', अंक १, दृश्य १, पृ० १०
- ३- बालचन्द्रप्रसाद कपूर -- 'गीतमन्त्र', अंक १, दृश्य ३, पृ० २०
- ४- 'अक्षय' लक्ष्मी -- 'पिठ फरनीस'
- ५- सुलक्ष्मीदेव 'सेवा' -- 'वित्तमन्त्र'

- १- देखिए महाशय ये जलैबी जिस तरह मेरे शीरे और घी से तैयार हुई है उसी प्रकार यदि मनुष्य अपने स्वभाव को मेरे की तरह नर्म बनाकर कर्म के घी और अर्घ्य के शीरे में डुबो दे तो उसका जीवन इस जलैबी से ज्यादा मीठा हो जायगा ।
- २- जिस प्रकार हलवाई की दुकान को मक्खियां हर वक्त घेरे रहती हैं, उसी प्रकार नर प्रजापति के साथ सब समय यह मंत्रिमंडल चिपका रहता है^१ ।
- ३- 'ब टपक पड़ती है सब की राल बाहर की सफाई पर^२
बरक चिपकाए हैं चांदी के नौबर की मिठाई पर ।'

२७. अनेक व स्थानों पर नाटककार ने पात्रों की प्रकृति के अनुकूल अलंकारों का प्रयोग कराया है । आगा खान के 'सीता-वन्वास' में वीरमाव की प्रतिमूर्ति लक्ष्मण द्वारा अस्त होते सूर्य के दृश्य की अभिव्यक्ति में प्रयुक्त निम्न उपमारा इसका प्रत्यक्ष प्रमाण है -- 'अस्त होते सूर्य का दृश्य कैसा विचित्र है जैसे दिन भर का थका हुआ पुजारी सांफ के समय घोंठे की सुरजीन में शिकार छटकाकर घर की तरफ जाता है , वैसे ही सूर्य का रथ विश्राम स्थान की ओर बढ़ रहा है और दिन की शोभा पत्थरों से बंधी हुई रथ के साथ-साथ फिसटती हुई चली जा रही है ।' इसी दृश्य को उर्मिलाने अपनी प्रेममयी प्रकृति के अनुकूल वर्णित किया है ।

उत्प्रेक्षा

२८. सामान्य जीवन की व्यवहृत वस्तुएं प्रस्तुत अलंकार के लिए भी उपमान रूप में प्रयुक्त हुई हैं--

- १- बैरमान का हुक्का क्या है मानो अर्ध उतरने की मट्टी है और निगाही मानो आकाश दीपक टंगने का लम्बा बांस । जब बुजां झड़ती है तो जान पड़ता है कि हावड़ा की मालनाड़ी प्लेटफार्म पार कर रही है^३ ।

- १- 'क्यावाचक' -- 'सती पार्वती' , अंक १, दृश्य २, पृ० १५
२- 'क्याव' -- 'पत्नी प्रताप', अंक १, दृश्य ६, पृ० ४८
३- 'कलकप्रवाद सौ' -- 'राजा शिवि' अंक १, दृश्य ४, पृ० २८

२६. लेकिन ऐसे उपमानों की सापेक्षता में कलापूर्ण एवं सुष्ठु रूप में प्रस्तुत अलंकार प्रयोग के उदाहरण अधिक उपलब्ध हैं। नाटककारों ने उत्प्रेक्षा का उन्मुक्त प्रयोग किया है। इसके प्रति उनका विशेष मोह रहा है।

१- 'यह मुण्डों की पाला और मणिधर सर्पों के भूषण उत मस्मी रमै हुए शरीर पर इस भाँति सुहा रहे हैं मानो नील आकाश पर सप्त कवियों के साथ सम्पूर्ण नदात्र शोभा पा रहे हैं^१।'

२- 'कैसी जव्वी केशाली है मानो घटावों की पंक्ति चन्द्रमा को छुमाने के लिए आकाश मण्डल पर मण्डला रही है^२।'

३०. प्राकृतिक दृश्यों के अंजन को प्रस्तुत अलंकार के प्रयोग ने विशेष आकर्षक एवं सजीव बनाया है। उदाहरणार्थ आगाह्य के 'मीष्म - प्रतिज्ञा' का यह दृश्य -- 'यमुना का प्रवाह सबैरे के स्वरन जमावों से फिलफिल कर रहा है। ऐसा मृम होता है मानो चंचल जल की नीली तरंगों पर सौने की मकलियाँ तैर रही हैं और पुन्य देवता उन्हें पकड़ने के लिए यमुना की लहरों और सूर्य की किरणों से नीले रंग का जाल बुन रहे हों।'

रूपक--

३१. रूपक अलंकार का प्रयोग नाटककारों ने प्रधानतः अपने धार्मिक एवं दर्शन सम्बन्धी विचारों की अभिव्यक्ति में अधिक किया है। अन्य स्थलों पर इसके प्रयोग के उदाहरण कम मिलते हैं। तुलसीदास 'शेख' के 'वित्त्वमंगल' में अपने उद्भव व संसार के अनाचारों के सम्बन्ध में श्रीकृष्ण के ये उद्गार रूपक की श्रेणी में हैं -- 'जिस समय संसार सागर में वर्ष ज्वा नाव डूब जाती है, तो अनाचार सभी बाँधी सत्यता के आकाश पर घुरत दिखाती है जो पाप सभी किनुओं को अपना साथी बनाकर संसारी मनुष्यों के दुःख से क्या,

१- 'क्यावाचक' -- 'सही पारबो', अंक १, दृश्य ३, पृ० २०

२- 'क्यावाचक' -- 'क्यावाचक', अंक ४, दृश्य ४, पृ० ६६

उपकार और धर्म रूप केशता की धजियाँ उड़ाती हैं ।'

लोकोक्तियाँ, मुहावरे व मुक्तियाँ

३२. भाषा का अलंकरण केवल अलंकृत कथनों से ही सम्भव है, ऐसा नहीं है, वरन् उसे सजीव एवं संप्राण बनाने के लिए आवश्यक है कि भाषा गतिशील एवं प्रवाहमान हो। मुहावरे और लोकोक्तियों का अपना विशिष्ट अर्थ है जो पाठक एवं दर्शक के मस्तिष्क में पूर्ण स्थित होता है। वांछित स्थल पर उसका प्रयोग न केवल कथन को वक्रता देता है, वरन् नाटककार के दृष्ट अर्थ के अनुभावन में अपनी प्रभावपूर्णता द्वारा भाषा को प्रवाहशील बताता है। रंगमंचीय नाटककारों ने मुक्त रूप से इनका प्रयोग किया है, जिनकी सम्पूर्ण सूची तो काफी विस्तृत होगी। यहाँ केवल कुछ उदाहरण देना पर्याप्त होगा --

३३. चार चाँद लाना, लोहे के चने चबाना, पौ बारह, दूध का चाँद, कान न देना, लकीर पीटना, मँस के आगे बीन बजाना, नौ दो ग्यारह, बाल लड़ना, समक पर पत्थर पड़ना, दाल में काला, पाँचों धी में, बारें हाथ का खेल, छाती जुड़ाना, छठी का दूध याद जाना, ऊँची दुकान फीका पकवान, हाथ कंगन को छारसी क्या?, तबैले की बला बन्दर के सर, घोड़ी का गधा न घर का न घाट का, पानी में रहकर मार से कैर, बस्ती मंगा में हाथ घोंना, एक एक के चार चार, एक पंथ दो काज आदि बाहोष्य नाटकों के बहु प्रयुक्त मुहावरे व लोकोक्तियाँ हैं।

३४. चोरी सब करते हैं मार जो पकड़ा जाता है वही चोर कहलाता है, सबैरे का मुँहा सम्झ्या समझ वर जा जाए तो मुँहा नहीं कहाता, छात का मुँह बाल से नहीं मानता, टोना वह जो सर पर चढ़कर बोले, बाँके पैर न फटी केवाई ^{वो} धा जाने पीर पराई, आप भियाँ जी मांगते द्वार लड़े दरवेश आत्मा में जड़े तो परमात्मा की सुँके, काम नति टारे नाहिं टरे, एक तो लोकी सीती दुँह नीम चड़ी ऐसी लोकप्रिय मुक्तियाँ भी नाटक में सर्वत्र प्राप्त हैं।

भाषा-प्रयोग

पाश्चात्सार भाषा --

३५. देश, प्रान्त और जाति के अनुसार पात्रों की भाषा का स्वरूप परिवर्तित कर लिया जाए जैसा नाटक के आदि से अन्त तक उनके मुख से एक ही भाषा का प्रयोग कराया जाए इस सम्बन्ध में मतभेद है। संस्कृत नाट्य-शास्त्र पात्रों की दृष्टि में रखकर भाषा-परिवर्तन के पक्ष में है। यदि विभिन्न देशों व प्रान्तों में प्रयुक्त उनकी अपनी भाषा के शब्द नाटकों में रहें जायें तो इससे इस स्थिति के अनुभावन में आपात पड़ेगा, क्योंकि उस वक्त में पाठक व दर्शक भाषा को समझने के लिए शब्दों के माया-जाल में उलझा रहेगा। इसके विपरीत विभिन्न कालों, देशों, एवं प्रान्तों के प्रतिनिधि पात्रों के मुख से निसृत एक ही भाषा व परिस्थितियों के अनुरूप न होने के कारण उनके चरित्र को अस्वाभाविक बना देगी। ऐसी स्थिति में किसी पात्र के उच्चारण एवं वाक्य-स्वरूप के अनुकूल यदि थोड़ा विकृति ला दी जाए व पात्र से उसकी मातृ एवं प्रान्तीय भाषा न कहलवाकर हिन्दी में जैसा नाटक की भाषा में कुछ ऐसे शब्द मिला दिए जायें जिससे उसके कथन उनके प्रान्त व जाति के अनुरूप दीख पड़ें तो नाटककार सख्त ही में उपयुक्त विवादात्मक स्थिति से सहज ही में ऊपर उठ सकता है। भाषा के सम्बन्ध में पात्रों के चरित्र की स्वाभाविकता के लिए यह अधिक न्यायसंगत होगा कि पात्रों की भाषा उनकी स्थिति के अनुकूल न हो। आलोच्य नाटककारों ने इस नियम का पूर्णतः परिपालन किया है। उनका मारवाड़ी पात्र— 'म्हारी दोस्त मुच्छन्दर पुरी गांधी के बल की है। वा म्हारी सुत की कांटों ही रह्यो है। वे पैलीसे बागीचे में जाकर डट गयी है', गुजराती -- 'जाजना जमाना मां पौखानु पेट मरई मारी पड़े है। क्यां बनी बिजानु गुजरात से क्या थई सै' -- बंगाली -- 'न माता। जामरा ई शौब जाईना, एके भीये जामी की कोरबा ? चाली माता चाली', मराठा -- 'न को दादा। माजी तीन बायका है, त्यांनबा

१- बल्लभ प्रसाद करें--'परीक्षित' अंक १, दु.अ. ३, पृ. २५

२- 'तालिम' --'हरिश्चन्द्र', अंक ३, दु.अ. १, पृ. ७७

पोट नाय भारत तर ह्यांना बहेन काब कल^१ ? यदि अपने प्रान्त के अनुस्प भाषा का प्रयोग करते हैं तो अंग्रेज अथवा अंग्रेजी शिक्षित पात्रों के मुँह से नाटककार ने अंग्रेजी भाषा के शब्दों का प्रयोग कराया है--'नेवर नेवर, आइ विल नॉट सक्वाक्यूज हिम, विस इस माइ लास्ट ब्रथ' । मैं मदनमोहन से इस इन्साल्ट का जवाब देवेन्ज लूंगा। आज से मेरी जिन्दगी की हर बिनिट इस ट्रार्ज में खर्च होगी कि मनोरमा का उससे झीम लूँ^२ ।' इतना ही नहीं योग्यता एवं प्रवृत्ति, शिक्षित एवं अशिक्षित, ग्रामीण एवं नागरिक तथा नौकर स्वामी की भाषा में पर्याप्त वैविध्य रखा गया है। इसका विस्तृत विवेचन संवाद वाले अध्याय में यथार्थवाद संवादों के अन्तर्गत किया जा चुका है।

२६. इस प्रांग में उर्दू भाषा के प्रयोग में नाटककारों ने पूर्णतः स्वेच्छा से काम लिया है। मुस्लिम पात्रों के मुँह से अरबी फारसी बहुला क्लिष्ट उर्दू का प्रयोग कराया गया है जो किसी भी प्रकार हिन्दी की प्रवृत्ति से मेल नहीं खाता। उदाहरणार्थ -- 'सादिक की यह वारजू थी कि आला हजरत मेरे बाप जहानदार को खजाने की वह बैझहा तुशमा मोती जो अब तक नासफूता है, उसकी कबलियत की इज्जत का फरमाकर अपने ताज के गोशे में जगह देने और मेरे मरहूम बाप की रूह को शाद करेंगे'। भाषा का यह सम्पूर्णतः उर्दू का है। पौराणिक पात्रों एवं पौराणिक हिन्दी नाटकों में भी ऐसी ही भाषा का अवतन्त्रतापूर्वक प्रयोग हुआ है। उदाहरण के लिए तुलसीदास 'शेख' के 'विलम्बमल' में -- 'आफताब मगरिब की गोदमें व्या जाता है, हमारे लिए पेनामे वस्ल आता है। परिवर्त के लिए आसमाने मुसर्त पर अड़े तुशहाली हा जाती है। जब बाये गुल-गुंते बाँलें फिलाते हैं, जाय पर जाय लुझाते हैं तो नाट एक लायक ड सावर के दिमानी तसव्वर की जवान के जरिए दुहराते हैं।' भाषा के इस रूप प्रयोग की उत्तरदायी उर्दू नाटकों की वह लम्बी चट्टनरा है जो सन् १९०१ में 'सोने के मुँह की तुलसीदास' से आरंभ

(२- कलाल कलम काद -- 'काली नागिन' अंक १, इस्स १, पृ० ५५

१. 'कलाल' -- 'सन् १९६३', खंड ३, पृ० १, पृ० ६६

होकर सन् १९१२ तक क्रमबद्ध रूप में बराबर बनी रही व आगे की स्वतन्त्र रूप से उसका विकास होतारहा । इसके अतिरिक्त उस समय तक हिन्दी-उर्दू नाटकों के बीच ऐसी कोई विभाजक रेखा नहीं खींची गयी थी कि हम हिन्दी उर्दू को पृथक् पृथक् रख सकें । दोनों के मिश्रित रूप अर्थात् सरल हिन्दुस्तानी का प्रयोग ही अधिकांश रचनाओं में उपलब्ध होता है । इतना अवश्य है कि 'कथावाचक', आगा खान के पौराणिक नाटक व 'बैतान' की उर्दू-आलीन रचनाओं में उसे हिन्दी के निष्ठा लाने के प्रयास किए गए । अन्यथा सभी रचनाएं सरल हिन्दी में प्रस्तुत की गई हैं ।

वध्याय --६

-०-

गीत
॥॥॥॥॥

उसी तरह संलग्न है, जिस तरह देह के साथ आत्मा । संगीत के बिना रंगभूमि नीरस और शुष्क लगती है । संगीत की विशेषता यह है कि जिस जमाने में रंगभूमि इतनी समृद्ध न थी, निष्प्राण नाटक अभिनीत होते थे, उस समय में भी नाटक के गीत लोकप्रिय बनकर लोकगीत बन गए ।^१

३. पश्चिम के प्रसिद्ध नाटककार इब्सन के यथार्थवाद के प्रभाव में आज न केवल पद्यात्मक संवादों को वरन् गीतों की परम्परा को भी हटाया जा रहा है । किन्तु भारतीय-मन में नृत्य और संगीत के प्रति सदा से प्रीति रही है । अतः नाटक से संगीत का पूर्णतः बहिष्कार असम्भव-सा है । यह अवश्य है कि उसकी योजना को अधिकाधिक स्वाभाविक बनाने की चेष्टा की जाए । इस सम्बन्ध में सैठ गोविन्ददास का मत अधिक युक्तियुक्त है । उनके अनुसार — “हमारे यहाँ हर एक पात्र गाता है और हर एक अवसर पर । गानों की तो इतनी परमार रहती है कि युद्ध में जाने वाला वीर लहंग निकाल कर उसे घुमाता घुमा गाता है, कोई बीमार मर रहा है तो उसके सिरहाने गीत होता है, कोई मर जाता है तो उसके शव पर गाया जाता है । यहाँ तक कि मरने वाला पात्र स्वयं गाता गाता मरता है । यह सब बन्द करना चाहिए पर युरोप के नाटककारों के सदृश गायन, नृत्य और कविता का नाटक से सर्वथा बहिष्कार करना भी उचित नहीं । संसार में गानों से कई व्यक्तियों को प्रेम होता है अतः नाटक के भी कुछ पात्र ना सकते हैं ।”^२

४. गीतों का महत्त्व निश्चित हो जाने पर आलोच्य नाट्य गीतों की समीक्षा का प्रश्न आता है । किन्तु इससे पूर्व इस सम्पूर्ण कार्य-काल में गीतों के विकास का एक परीक्षण मेरे विचारानुसार निश्चित निष्कर्षों के निर्धारण में लाभप्रद सिद्ध होगा । रंगमंचीय कम्पनियों के इतिहास सम्बन्धी ग्रन्थों में कहा जा चुका है कि उक्त रंगमंच की प्रारम्भिक अवस्था में संगीत को स्थान प्राप्त न था । इसका कारण पारसी

१- मुजराती नाट्य क्लाब्दी महोत्सव स्मारक ग्रन्थ, पृ० ४१

२- सैठ गोविन्ददास—“नाट्यकला नीमांसा”, १९६२, पृ० २१-२२ ।

जाति का पिछड़ापन और उनके अल्प विश्वास थे । गायन तथा संगीत कला को इस वर्ग से कोई प्रोत्साहन नहीं मिला , वरन् जो गाता था वह भी तुच्छ और ह्य दृष्टि से देखा जाता था । शिष्यों को भी संगीत की कोई शिक्षा नहीं दी जाती थी । पारसियाँ में इस कला का उद्धार करने के लिए अपने वर्ग के समाज-सुधारक काबराजी ने सन् १८७० में 'संगीत उद्येक मण्डली' की स्थापना की , जहाँ संगीत की निःशुल्क शिक्षा का प्रबन्ध था । काबराजी द्वारा काफी प्रोत्साहित किए जाने पर चण्डनजी ठोसराजी गांधी माई, मनचर जी मेरवान जी नाणीबोवाला, डा० मनचरजी सौराबजी, माणिकजी धनजीशाह, दादामाई पैस्तनजी बाकिंग, फारामजी सौराबजी, मन्मथजी वादि कुछ युवकों ने बड़ी कठिनाई से इस संगीत मण्डली में प्रवेश किया । दादामाई रतन जी ६६ भी बाद में इन संगीत-शिष्यों में सम्मिलित हो गए । माणिक जी बारभला सर्वाधिक लोकप्रियता प्राप्त की । संगीत शिक्षा लेने से पूर्व ही सन् १८५८ में आपकी 'रागे दिल चमन' नामक एक संगीत पुस्तिका प्रकाशित हो चुकी थी ।

५. शिक्षार्थियों को प्रोत्साहित करने के साथ ही काबराजी ने 'ज्ञान प्रसारक मण्डली' की ओर से स्वयं भी संगीत शास्त्र पर निम्नलिखित तरह कायण दिए -- देशी संगीत, देशी संगीत विद्या, सुर विद्या, ताल विद्या, राग विद्या, पारसी गायन, पारसी लयना गायन, गरबा, रागिनी बिजोटी, गायननी भाषा, होणरीना गायन, महारना गायन, बहारनी, मौसमना गायन आदि । सन् १८८२ में जब विजयपुर में राष्ट्रगीत का विभिन्न भाषाओं में अनुवाद करने की योजना बनी तब गुजराती में इस राष्ट्रगीत को लिखने में सर्वाधिक सफलता काबराजी को ही मिली ।

६. वस्तुतः पारसी कौम में संगीत का शौक उत्पन्न करने के साथ ही रंगमंच पर संगीत की स्थापना का श्रेय कामराजी को ही है। अन्यथा नाटकों में

१- डा० यमजीमार्ह नहरबाब जी पटेल, 'पारसी नाटक तत्त्वज्ञानी त्वारीत', १९३९

संगीत का कोई स्थान न था। 'वैक जमानामां नाटकना शौकीन सज्जनो नाटकमां म्यु म्युजीक जामेज ध्येलु जो वा नाराज हता। ओ ते कारन नाटकमां म्युजीक दासल करवानी ऐसको काणजी रासता हता नाहिं। ओ जे कंडीक म्युजीक ने नामे रजु थतु ते जो आवे रिपीट थाय तो ओ तो मान्येह के कोहेलां ईडानो मार पड़े। ते बतते नाटक पुरे थतां बलबनां चार पांच गानारा वेक्टरों के सीध्दी हारमां सुरशीजी ऊपर गौठवई जाता। तेजोंनो पौशाक आबद पैला कान साफ करवा आवनारा मुसलमानो जैवो लागतो हतो।' 'जुदीन फध्दो' नाटक की प्रस्तावना में जहांगीर जी पैस्तन जी संभाता के ये विचार उस समय के नाटकों में संगीत की स्थिति के सच्चे परिचायक हैं। बाद में काबराजी के प्रयासों के फलस्वरूप देशी संगीत को नाटकों में स्थान मिलने लगा जो विभिन्न राग-रागिनियों के रूप में प्रस्तुत किया गया। यहां ध्यान रखने योग्य महत्वपूर्ण तथ्य है कि फार्स या कामिक की तरह ही संगीत की यह शास्त्रीय राग-रागिनियों वाली परम्परा भी किलोस्कर या डॉंगरेकर आदि मराठी नाटक कविलियों की देहा-देशी अपनाई गई थी जहां कि उच्च स्तर का संगीत था। इसके साथ ही कलकत्ता में जो कि बम्बई के उपरान्त पारसियों का दूसरा प्रमुख नाट्य केन्द्र था। पारसी कलाकारों को बंगाली कलाकारों के सम्पर्क में आने और उनकी नाट्य कला के अध्ययन का अवसर मिला। कलाप्रेमी बंगालियों में संगीत के प्रति सदैव से ही आकर्षण रहा है। उनके रंगमंच पर संगीत की प्रभावोत्पादकता और श्रेष्ठता से प्रभावित होकर आलोच्य कम्पनियों ने भी अपने नाटकों में संगीत पर विशेष ध्यान दिया। संगीत की इस परम्परा को गुजराती नाटक कम्पनियों ने भी अपनाया किन्तु दोनों ही आगे परम्परा का निर्वाह न कर सकीं। पारसी रंगमंच पर तो बहुत शीघ्र ही हल्की फुल्की गज़लों की मरमार हो गई। गुजराती रंगमंच से भी सन् १९२० के बाद उच्चस्तरीय संगीत की परम्परा समाप्त हो गई।

७. 'कमसे' नाटक के प्रस्तुत निम्न उदाहरणों से आलोच्यकालीन प्रारम्भिक नाटकों के संगीत का कुछ अनुमान लगाया जा सकता है --

चाली चक्की चक्की रखी गमता गीतहां गावो जी

मुर बाणी मोहे छलकारी, ताळी ब्याडी चाली गीतहां गावो जी...

गौरी बाबडी पौरी गमती गमत रमता रमती जी

होमे ब्रिवासन सादा रणवार मां संसारेना सुस क्मती गीतहां गावो जी

२- राग देश

हो मोरा बालम हमसे छड़े SSS वे राह

हो सारे बेलम तमने नमरे

तमने नम सारी जगसे जमरे SSS वे राह । हो मारी

सुतोकशानी हीकमतौ मारी

१

जाही करी कारीगरी तमरे SSS वे राही हो मारी ..

५. संगीत को स्थान मिलते-मिलते तो फिर अनेक संगीत नाटक

(Opera) रंगमंच की शोभा बने । सम्पूर्ण नाटक गायन में लिखने या आपूरा का प्रयोग सर्वप्रथम 'हिन्दी मंच' के स्थापक नसरान जी आप अल्थार ने किया । आपने संगीतप्रिय बारभाया जी के मधुर 'कंठ से प्रभावित होकर १९२५ काबराजी से शाहनामा के आधार पर 'रुस्तम सोहराब' नाटक लिखवाकर अपने 'पारसी स्टेज प्लेयर्स' के रंगमंच पर रखा । जिसमें रुस्तम तथा सोहराब की भूमिकाएं निमाई स्वयं नसरवान जी व माणिकजी बारभाया ने । इसके पश्चात् तो संगीत नाटकों के अभिनय की एक परम्परा ही आरम्भ हो गई ।

६. ऊपर कहा जा चुका है कि धीरे-धीरे पारसी स्टेज से राग-रागनियों वाले उच्चस्तरीय संगीत ने विदा ले ली और उनका स्थान इस्की भानों ने ले लिया । पात्रों के-कैमों के गाने लगे । न स्थान का ध्यान रखा जाता था न कसर का । यही कारण है कि तत्कालीन रंगमंचीय नाटककार इस क्षेत्र में तीव्र आलोचना के शिकार बने । उनके नियोजित गीतों को 'गूढ़ ठुमरी आदि के रूप में कुछ अपूर्ण बस्तील गाने' की संज्ञा दी गई । उन्हें केवल तुकबन्दियों और थियेटर सर्व के गाने कहा गया । कुछ ने उन्हें 'सस्ते गूढ़ छेड़ी के गीत' कहा जिनमें न सामाजिकों की

१- 'जमल', अंक १, पृष्ठ १, पृ० १२

२- डा० श्रीकृष्णदास- 'हमारी नाट्य परम्परा', पृ० सं० १६५६, पृ० ६१०

आ- डा० श्रीमनाथ गुप्त - 'हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास', तृ० सं०, १९५९, पृ० १४५

इ- डा० श्रीकृष्णदास - 'हिन्दी साहित्य का विकास', तृ० सं० १९५२, पृ० २३२

ई- डा० वैद्यनाथ शर्मा - 'हिन्दी नाटक साहित्य का आलोचनात्मक अध्ययन', पृ० ६४

उ- डा० रामकिशोरी श्रीवास्तव - 'हिन्दी के ऐतिहासिक नाटकों का आलोचनात्मक अध्ययन, शोधप्रबन्ध (अप्रकाशित), पृ० ४२४ ।

कुरुचि का ध्यान रखा गया है न उनमें भावों की उदात्ता, महाराई या उच्चकला ही मिलती है और न उत्कृष्ट गीतितत्व ही है। डा० लक्ष्मीसागर वाष्णीय का मत है कि इनके पात्र मौके-बेमौके गाया ही करते हैं और पथों में बातचीत करते हैं। बड़े-बड़े राजा-महाराजा तक अपना गौरव भूलकर गाने और नाचने लग जाते हैं। गीतों में गज़ल, ठुमरी, दादरा, दोहा, छप्पय, हरिगीतिका आदि छन्दों का प्रयोग हुआ है। नाटकों में जितना ध्यान अत्यधिक हाव भाव प्रदर्शन और गानों पर दिया गया है, उतना चरित्र-चित्रण पर नहीं दिया गया। उनके अनुसार इन नाटकों में मधे गीत, ऊटपटांग और अश्लील हाव-भाव प्रदर्शन के अतिरिक्त कुछ नहीं है^१। श्री ललितकुमार सिंह 'नटवर' ने भी रंगमंचीय गीतों की असामयिकता और अनियमितता का उपहास उड़ाया है। 'हरेक फाह गीत... फिर गीतों का भी क्या कहना? एक ही में दादरा भी है, सारंग भी है और भैरवी भी। एक ही में चार-चार और पाँच-पाँच राग-रागिनियाँ मिश्रित हैं और ताल में भी जमी सुरफास्ता, जमी तीन, जमी डैढ़ और जमी मड़कताली है। संगीत में सामयिकता कभी नहीं अनिवार्य नहीं। नौ बजे रात में विहाग या भैरवी तथा दो बजे रात में मालकौश या बागेश्वरी बजाये जाते हैं।

१०. ये समस्त समीक्षाएं निराधार नहीं हैं। इनमें आंशिक सत्य है। लेकिन यदि कारण की खोज की जाय तो प्रमुख रूप से अमानत की 'इन्दर सभा' (१८५३) उत्तरदायी ठहरती है जो आलोच्य नाटककारों में अत्यधिक लोकप्रिय रही। 'इन्दर सभा' की समीक्षा में कहा जा चुका है कि उसका दो तिहाई सण्ड गीतों में है। कार्य का आदेश, पात्रों का परिचय व कथा का संगठन आदि सब कुछ गीतों में है। इस छोटे से नाटक में ३१ गज़लें, २ चौबेले, ५ छन्द और १४ गीत हैं, जिनमें आठ ठुमरियाँ चार होली, एक सावन, एक वसन्त और एक फाग सम्मिलित है। अपने युग की जनराशि से प्रेरित 'इन्दर सभा' के इस पर्यवेक्षण से स्पष्ट है कि उस समय गीतों का क्या स्थान था? इसकी लोकप्रियता से प्रेरित होकर ही आलोच्य नाटककारों ने अपने नाटकों में गीतों की प्रमुखता दी और उन्हीं के ठप पर उनकी नियोजना की। यही कारण है कि उनके गीतों में बड़ी बोरिंग मिलती है जो उक्त नाट्य-रचना में है। छीलाओं का प्रभाव तथा जनता की मान्य भी इसके लिए बहुत कुछ ज़रूरी में उत्तरदायी है।

१- डा० लक्ष्मीसागर वाष्णीय - 'आधुनिक हिन्दी साहित्य', हिन्दी परिचय, प्रयाग

विश्वविद्यालय, १९४८, पृ. २०३।

२- हिन्दी रंगमंच और अभिनय कला, माधुरी वर्मा, सण्डर, १९३०, पृ. ४४४

११. किसी प्रकार का निष्कर्ष देने से पूर्व रंगमंचीय नाट्य गीतों की विशिष्टताओं और उसके विविध रूपों का अध्ययन आवश्यक होगा। प्रारम्भ में कहा जा चुका है कि अंग्रेजी नाटकों और नाट्य क्लबों के आधार पर इन पारसी नाटक कम्पनियों की स्थापना हुई थी, जहाँ शाहनामा और कौस्ता पर आधारित कथाओं के अतिरिक्त शेक्सपियर आदि अंग्रेजी नाटककारों के नाटकों और अनुवादों का भी अभिमुख होता था। अतः उनकी विशेषताओं का समावेश स्वाभाविक था। इन्हीं विशेषताओं का प्रभाव था कि न केवल अंग्रेजी धुनें वरन् अंग्रेजी गीत और शब्दावली तक नाटकों में उपलब्ध है जो उन्हें भारतीय वातावरण से दूर ले जाती है।

‘आई टुक माई वाइफ टु वाल वन डै

टु मैक ए डान्स एट दी डपर

शी फेक्टर्ड आन दी टेबल क्लाय एण्ड स्टक हर नाज़ इन
दी बटर। डीडन्ड वार बाफ हा हा हा।

आई टुक माई वाइफ टु टैलर वन डै, टु मैक फार हर ए जाकेट
शी कट आई दी टैलर मैक एण्ड चैकड इट इन हर पैकेट

डीडन्ड आई लाफ हा हा हा। ...’

१२. इन व्यर्थ व निरर्थक गीतों की योजना प्रायः हास्य कथा में की गई है जो कि मूल से पूर्णतः पृथक् है। इनका प्रयोजन केवल मात्र मनोरंजन तथा विदेशी सम्प्रदाय, संस्कृति में हुई व बहके व्यक्तियों का उपहास करना है। मांस, मदिरा व फेशन अंग्रेजी सम्प्रदाय की देन है। इनमें आलोच्य नाटककारों की दृष्टि मजिदा पर विशेष रूप से गई। अपने नाटकों में उन्होंने इससे सम्बन्धित अनेक अंग्रेजी धुनें रची हैं—

१- ‘साकी दे दे मर मर जाम

बोसल मै है दिठ का बाराम।

मस्त बनार्दे, गुम की कवा दे

रिन्दों की दुनिया में होगा तेरा नाम। साकी....

२- ‘दे दे बाळा मर मर प्याला रंगन बाळा

पीने बाळा हो फत्ताला बाबल बरसे काठा-काठा...

१३. 'इन्दर समा' के प्रभाव में ही यत्र-तत्र कार्य की आज्ञा भी संगीत में ही दी गई है जो बड़ी विचित्र और अस्वाभाविक प्रतीत होती है। 'तालिब' के हरिश्चन्द्र नाटक में बप्सरा प्रथमतः नृत्यगान का अक्षर मांगती है, फिर पुरस्कार में राजा की रानी बनना चाहती है। उसकी ठीठता पर हरिश्चन्द्र का यह कथन मर पौराणिक मर्यादा की अवहेलना के साथ ही कृष के सामंजस्य में बड़ा असंगत है--

'जरे हां री काहे-काहे तू न माने गौरी ।

शर काहे कौ करत ओ गंवारी

मलवारी, नाबकारी, छोड़ सारी कैसी ओ नारी तू डिढाई करत

सोई तूने लाज, तौरी सुधि गयी आज तौरी । काहे

काहू के बचन 'मानत' नहीं (सिपाही से) कर दे उसी वम उसे

दूर सिपाही, चतुराई, निहुराई, बैल्यारी, बैसवारी । काहे...^१

१४. पद्यात्मक संवादों के समान संवादों के रूप में संगीत की योजना भी रंगमंचीय नाटकों की विशेषता है। यहाँ एक पात्र यदि एक पंक्ति कहता है तो दूसरा उसी जोड़ की दूसरी ।

जात शरीफ और शेरखिल दोनों -- मारुं फुटना फूटे बांस

जात० -- मुझसे मत तू खेती हांक ।

शेर० -- देखा बल्ले तैरा हांक

जात० -- दुं घूसा

शेर० -- दुं ठोसा

जात० -- जा पर जा

शेर० -- जा पर जा

दोनों -- तेरी बीबी मेरी बने । मारुं...^२

१५. छन्द, छन्द और गतिहीन इस गीत का न कोई तात्पर्य है न व्यर्थ ।
चुणीतः व्यर्थ ही है । रंगमंच पर इन उक्तियों और उसके भाव प्रदर्शन को देखकर

१- कलाल अहमद सरह -- 'काठी नागिन', अंक १, दृश्य २, पृ० १५

२- मुंशी आशक सान्ख्य -- 'मल्ली-पुताव'

हंसे के अतिरिक्त इसकी और कोई उपयोगिता नहीं प्रतीत होता । प्रस्तुत गीत में प्रश्नी और रूप में इसी शैली का है--

‘वाह वाह क्या जामा ज़ा की गत न्यारी
दीखत है क्या प्यारी प्यारी ।

नर्मदा-- धीर धरो मन में मत हो अधार
सुध बुध क्यों है कितारी । वाह...

कौशिक -- यह क्या है ?

नर्म० -- यह फाड़ है ।

कौ० -- और यह क्या है ?

नर्म० -- यह फौपड़ी है ।

कौ० -- यह क्या है ?

नर्म० -- फुलवारी

कौ० -- खिल रही क्या सारी ?

नर्म० -- शान्त हो स्वामी प्रेम धारी । वाह...

१६. पात्रों द्वारा अपनी या दूसरों की मनोदशा प्रकट करने वाले गीतों में नाटककारों ने एक पत्र को ही प्रधान रूप से अपनाया है । उनके दृष्ट पात्र अपने चरित्र का निवारण अवश्य अपने सुत से कर देते हैं, किन्तु सहापात्रों द्वारा इस प्रकार के वात्सल्यपूर्ण कथन बहुत कम कराए गए हैं ।

१७. नाटककारों ने देव तथा पौराणिक पात्रों तक को भी नहीं छोड़ा । उसके देवी पात्र अपनी मर्यादा को छुटकर शीघ्र ही सामान्य मनुष्यों की तरह गाने लगते हैं । उदाहरण के लिए इसी धरती के और उनके रंगमंच के साधारण व्यक्ति हैं । ‘श्रीमती मंजरी’ में दुखियारी मंजरी का दृष्ट जानकीनाथ से अपना लाज बचाकर पावान् की शरण में जाकर गाना तथा प्रत्युत्तर में श्रीकृष्ण का प्रकट होकर उसी के समान गाने लगना इस बात का प्रमाण है कि वे देवी पात्र हैं, उनमें कौण्डिक शक्ति है । इस विभिन्नता के अतिरिक्त देव और सामान्य पात्रों में कोई अन्तर नहीं ।

‘सुबह जन्मत से माँ बैचैन तेरा शाम रहा ।
तड़पा परवाना तो क्या शमा को आराम रहा ।
मैं तो समझा था कि कलियुग में कोई भक्त नहीं
तेरी भक्ति से ये समझा कि मेरा नाम रहा ।
सुनको जाना ही पड़ा तेरी मदद को छलछल
जब तेरे बास्ते न दाना रहा न दाम रहा ।’^१

उन गीतों का इतना प्रभाव पड़ा कि ईश-वन्दना में माँ ऐसी ही शब्दावली प्रयुक्त होने लगी ।

१८. शैरो-शायरी, उर्दू की गज़लें व थियेटर तर्ज के गीत जिनके उदाहरणकारी आज के सिने-जगत के गीत हैं- ऐसे गीतों से तो नाटक पर पड़े हैं । हिन्दी हन्दी के सापेक्ष में ये उर्दू गज़लें अधिक मधुर व प्रिय हैं तथा भावप्रवण हैं -

‘साक में फिजवा दिया मिल मिल के कातिल से मुझे ।
हसरतें दिल का गिला हैं, हज़रतें दिल में मुझे ।
एक तरफ़ बैठी हूँ कुछ कहती नहीं सुनती नहीं ।
फिर उठाते हो भला क्यों अपनी महफिल से मुझे?’^२

१९. जहाँ तक नाटकीय गीतों की भाषा का प्रश्न है, उपर्युक्त उदाहरण से स्पष्ट है कि नाटककारों ने सुकृतरूप से उर्दू का प्रयोग किया है, भले ही वह सामान्य व्यक्ति के मुख से निस्तृत हो या पौराणिक पात्र के -- स्वयं उन्हें कोई मतलब नहीं । ननिहाल से लौटकर पितृ-मृत्यु पर शोक के आवेग में भरत उन्हें शब्दों में अपनी मनोभाव्यक्ति करते हैं, जिस भाषा में सामान्य मुस्लिम पात्र बात करता है--

‘यह कमन में कैसी हवा चली कि एलों के तलबे से मल गयी ।
बो कली है बो है मली बली न मली गयी है तो जल गया ।
मुझे छहर बाता है मुं नज़र कि उजड़ चुका है तमाम तद्
यह कवन कवन है पड़ा हुआ कोई जान थी कि निकल गई ।’^३

१-इनामिप्रदाय मुख्त--‘श्रीमती मंजरी’ अंक २, दृश्य २, पृ० ६२

२-बारबु--‘कलियुग की सती’, अंक ३, दृश्य ६, पृ० ८७

३-नारायणप्रदाय ‘केताब’--‘रामायण’ अंक २, दृश्य २, पृ० १०८

२०. १९ वीं शताब्दी के नाटकों में ही ये उपर्युक्त विशेषताएं अधिक परिलक्षित होती हैं, जब कि उर्दू नाटकों का प्राधान्य था, दृशक व श्रृंगारिक भावनाओं की बहुलता थी। किन्तु २० वीं शताब्दी के दूसरे दशक में हिन्दी के रंगमंच पर प्रवेश करते ही माया परिष्कार के साथ सम्पूर्ण नाट्य जगत् में परिमार्जन आया। यह कहा जा चुका है कि हिन्दी का जागमन सर्वप्रथम गीतों के रूप में हुआ। उनकी अनुकरणिय मराठी नाटक कम्पनियों में भी गीतों की योजना हिन्दी में ही थी- जब कि संवाद मराठी में लिखे गए थे। आलोच्य रंगमंच पर इस ज्ञान्ति को विस्तार दिया स्वर्गीय नारायण प्रसाद 'केताब' ने। चूंकि इस युग में पौराणिक नाटकों की रचना सर्वाधिक हुई अस्तु गीत की मक्ति और दार्शनिक भावों को लेकर अधिक लिखे गए।

२१. संगीत के क्षेत्र में २० वीं शताब्दी में निम्न मुख्य परिवर्तन हुए--

१-माया की दृष्टि से हिन्दी की प्रधानता

२-तर्जों के साथ अच्छे बोलों का स्थान

३- भाव व विषय-विस्तार।

२२. वस्तुतः अच्छे बोल ही आलोच्य-काल में नाट्य गीतों के परिष्कार के मुख्य आधार हैं। अब तक तर्जों के आकार पर ही गीत की योजना होती थी -गीत के आधार पर तर्ज का निर्माण नहीं। 'कथावाचक' जी ने इसका विरोध किया। उनकी धारणा थी कि 'अच्छे बोल ही जनता पर पहले प्रभाव डालते हैं, तब बाद की चीज है। अगर अच्छे बोल के साथ तर्ज की अच्छा हो तब तो 'सोना और सुन्ब' है।' यह तभी हो सकता है, जब दोनों अर्थात् तर्ज और बोल काने वाला एक व्यक्ति हो। राधेश्याम जी कथावाचक होने के कारण संगीत के ज्ञाता थे। इसी से वे मनोवांछित गीतों की रचना कर सके। अन्यथा होता यह था कि कम्पनी व्यवस्थापक व निर्देशक संगीत मास्टर से तर्ज बनवाकर उसके आधार पर गीत लिखने का आदेश दे देते थे। लेखक को बोलों के निर्माण में स्वतन्त्रता^{सी} थी। किन्तु यदि नाटककार संगीतशास्त्र से परित्यक्त रहे तो अपने

बोलों के लिए स्वयं तर्ज निर्धारित कर सकता है तथा उसके अनुरूप गीतों की योजना करेगा ।

२३. अच्छे बोलों के महत्त्व से अवगत होकर २० वीं शताब्दी के नाटककारों ने पुरानी लीक से ऊपर उठकर नए-नए विचारों को अपने गीतों का विषय बनाया । केवल शृंगार ही उनका प्रतिपाद नहीं रहा । इस युग के गीतों में हमें व्याप्यवाद के दर्शन होते हैं । पराधीनता व देश-दुर्दशा के प्रति क्षोभ, देश-प्रेम, नारी-जागरण का संदेश, सत्याग्रह, चरखा, जनहित व जन-नेताओं के प्रति उनकी भावामिव्यक्ति आदि विषय गीतों के आधार बने । नाटककारों ने अपने देश पर तत्कालीन परिस्थितियों पर खूबी दृष्टि डाली केवल मनोरंजन को लेकर कला साधना में रत नहीं रहे । निम्न कुछ गीत इस बात के प्रमाण हैं--

पराधीनता के प्रति शोक

विदेशी शोक ने यारों हमें मुफलिस बनाया है,
गुलामों में हुई गिनती यहां तक तो गिराया है ।
को बाबू लॉ लेकिन विदेशी फैल्लफनी में
पसीने का स्नाया धन विदेशी में लुटाया है ।....^१

देश दुर्दशा

‘रहा चांदी न सोना सभी घर में रोना
लिया कागज़ का ठाकू ने देश सारा लुट ।
पिछ के फफोले जल उठे सीने के दाग से
इस घर की आग ला गई घर के चिराग से
गुल क्या कि झार तक न बना हाथ लुट से
भारत का बाग़ लज्ज नया आपस की फूट से ।’^२

१- ‘बेबा’ -- ‘देशदीपक’ अंक १, पृष्ठ २२, पृष्ठ २८

२- बाबू -- ‘लक्ष्मी वनिराज’, अंक १, पृष्ठ १२, पृष्ठ ३

भारतीय नारी

‘भारत रमणी नो हो तार

रुक को माने रुक को जाने रुक को समकत प्रान अघार ।

पति को समकत जा की जीता जीवन का उजियाला ।

रोम रोम और स्वांस स्वांस पर अपता प्रीतम माला ।

तज देत है संधार । भारत०...^१ ।

सत्याग्रह

‘भूत फां करेगे नहीं दुर्वाभ्य बोलकर

सह लगे बुद्धि प्रेम से झर्ती को लोलकर ।

पीछे को हटेंगे ही न जागे ही बढ़ेंगे

कातिल जब हम में जायगा तलवार खेलकार ।...^२

नेता

‘जो नेता है वह सब लुटार दूर है

कि जीवन तलक को मिटार दूर है ।

वह बुपचाप कब बैठते हैं धरों में

कि दुनिया से किल को उठार दूर है ।

वह कब शेर पीछे को हटते हैं रन से

जो वहीं कलेब पे सार दूर है ।...^३

२४. भौतिकता व संचारी वस्तुओं के प्रति वासक्ति की उपेक्षा
मक्ति भाव, दर्शन (philosophy), जालम्न व उद्दीपन दोनों ही स्पर्शों में
प्रकृति के सौन्दर्य का पर्यवेक्षण इन नाटकारों के नाट्य-गीतों के मुख्य विषय
रहे हैं । यक-तक दूर और पीरा के पदों की भी किंचित छेर-फेर के साथ नाटकों

१- जागा हम ‘काश्मीरी’ — ‘भारत रमणी’, अंक २, दृश्य ४, पृ० ५५

२- राधेश्याम क्वाकावक — ‘मक्त प्रह्लाद’, अंक २, दृश्य ३, पृ० २०४

३- किशनचन्द ‘कैला’ — ‘शहीद सन्यासी’, अंक १, दृश्य ५, पृ० ५६

में स्थान दिया गया है। जिन समाजकों ने रंगमंचीय नाट्य गीतों में सुराशि, उत्कृष्ट जाति तत्त्व व गम्भीर भावों की अभिव्यक्ति का अभाव माना है उनके निष्कर्ष स्थांगी है। वे बालीवुड युग के पूर्ववर्ती नाटकों पर आधारित प्रतीत होते हैं। यदि उत्तरवर्ती नाट्य रचनाओं का वे अध्ययन करते तो सम्भवतः उनका ऐसी धारणाएं न होतीं। हास्य कथा में भी ही पूर्ववर्ती गीतों की परम्परा का प्रभाव रहा ही अन्यथा सभी नाटक इस दृष्टि से उच्च भावों से प्रेरित और साहित्यिक स्तर के हैं। नारी मनो-वेदना पर लिखा निम्न गीत इस बात का प्रमाण है--

‘मर्म व्याधा की निकली जाह
टूटा जीवन हत उत्साह। मर्म०
सुख दुःख के वे टूटे तार
हृत्तन्त्री के निर्मल सार
जीवन नैया ठेकर बाये
बहज कज्जल तपती धार। मर्म०

पुत्र-विरह में महाराजा शान्तनु का यह गीत भी ऐसी ही साहित्यिक अभिव्यक्ति है --

‘जाज कुछ बशा और है मन की
लखी न जाती सुरफाती ये कलियां नन्दन वन की।
यह नव जात चांद का टुकड़ा इसकी हवि शिष्टपन की
बेल बेल मोहित मन होता प्रण क्या याद न तन की।
हाय ठाठ बांसों का तारा उस पर चोटें धन की
मम कुछ दीप डुकाने की तब कुमति पवन है सनकी।’

२५. यह ध्यान रखने योग्य है कि गीत का लिखना और संगीत बंद करना दो भिन्न चीजें हैं। यदि साहित्यिकता का बाग्रह प्रसाध के नाट्य-गीतों के काव्य-सौन्दर्य, गम्भीर व किञ्चित् भाषा से है तो अतः ही रंगमंचीय नाट्य

१-‘जोहर’--‘दुःखी भारत’ अंक २, दृश्य १, पृ० ४८

२-‘जीसिक’--‘दीप्ति’, अंक १, दृश्य ६, पृ० २०

गीतों में उसका अभाव है। किन्तु इतना सिद्ध है कि इस प्रकार के गम्भीर गाने रंगमंचके उपयुक्त नहीं हैं। क्लिष्टता वन तथा दर्शकों का सहज हृदि से परो होने के कारण उनसे कवित्वपूर्ण उस वातावरण की सृष्टि नहीं होती जो नाटक में वांछित है। वे स्कान्त में पढ़ने की वस्तु बनकर रह जाते हैं जब कि उक्त गाने इस दृष्टि से अधिक सफल हुए हैं। डा० देवर्षि सनादय ने ठीक ही कहा है कि जहाँ तक जन साधारण का प्रश्न है, रंगमंचीय गाने ही अधिक सफलता के साथ सुने गए हैं, साहित्यिक नाटकों की कभी उतनी लोकप्रियता नहीं मिली।

२६. रंगमंचीय गीतों की सफलता का मुख्य कारण है कि उनके गीत शब्दों के साथ ही तर्ज, गायन, अभिनेताओं की प्रकृति और योग्यता तथा नाटक के प्रस्तुतिकरण में उस समय के दृश्य वन, वातावरण व कथावस्तु में उसकी स्थिति को ध्यान में रख कर लिखे जाते थे। नाटक-लेखकों को संगीत का ज्ञान होता था और वे रंगमंच से प्रत्यक्षतः सम्बन्धित थे। ये गीत रंगमंच की कल्पना में रखकर साहित्यिक नाटककारों की कलम से प्रसृत केवल भाषा के भ्रंश नही हैं।

२७. रंगमंचीय गेय पदों को उनकी योजना के आधार पर निम्न मार्गों में बांटा जा सकता है--

- १- ईश-स्तुति व नान्दी गीत। नान्दी गीत कुछ ही नाटकों में उपलब्ध है।
- २- पात्रों द्वारा अपनी या दूसरे पात्र की मनोदशा प्रकट करने वाले गीत।
- ३- अप्सराओं, नर्तकियों तथा वैश्याओं द्वारा गाए गीत।
- ४- ससियों के हँस-हाड़ व उपहास सम्बन्धी गीत।
- ५- हारय के प्रयोजन से रचे गए कुछ निरर्थक गीत।

-०-

१- डा० देवर्षि सनादय - हिन्दी के पौराणिक नाटके-चीसम्बा विश्व मदन,
वाराणसी, प्र० सं०, सं० २०१७-पृ० ३३५

अध्याय -- १०

-०-

अभिनेयता
~~अभिनेयता~~

अभिनयता

१. भरतमुनि ने 'अभिनय' शब्द का व्युत्पत्ति करते हुए लिखा है कि 'अभि' उपसर्ग 'ना' धातु से 'अब्' प्रत्यय लगाने पर 'अभिनय' शब्द निष्पन्न होता है, जिसका तात्पर्य है-- पहचानना अथवा सम्पुल्ल ठे जाना^१। इसके अन्तर्गत अभिनेता नाटकीय प्रयोग के अवसर पर अपने आंगिक, वाचिक, आहार्य तथा सात्त्विक क्रियाओं और मनोमिव्यक्तियों द्वारा नाटक के सम्पूर्ण तात्पर्य को प्रेक्षकों के सम्पुल्ल लाता है। बाहरी दृष्टाओं के साथ प्रकृत मन के भावों को व्यक्त करना अभिनय का मुख्य उद्देश्य है। नाटक के मुख्य विषय को लेकर रंगभूमि में जो व्यापारप्रदर्शित किया जाता है, वस्तुतः वही अभिनय कहलाता है^२। भरतमुनि ने यह कार्य-व्यापार चार रूपों में स्वीकार किया है, जिसका उल्लेख ऊपर किया जा चुका है।

२. अभिनय की एक पारिभाषिक विवेचना से स्पष्ट है कि नाटक का रंगभूमि से निकट सम्बन्ध है। इसके बिना अभिनय एक निराधार

१- 'अभिनयस्तु जीज्ञ धातुराभिसुख्यायै निर्णये
यस्मात्प्रयोग नयति तस्मादभिनयः स्मृतः
विभावयन्ति यस्माच्च मानार्यन्ति प्रयोगतः
शास्त्री पाणि संयुक्तस्तस्मादभिनयः स्मृतः । (ना०शा०)

२- 'अभिनय वर्णन' -- नन्दिकेश्वर -- अहु० -- देवदत्त शास्त्री, पृ० १६५६
पृ० १५

३- 'आंगिकी वाचिकश्च आहार्यः सात्त्विकस्तथा
शैवस्तच्चतस्रो विभक्तस्तथा परिकल्पितः

(ना०शा० ८।६)

कल्पना होगी । नाटक का परिपूर्णता रंगभूमि पर उसका साकारता में ही सम्भव है । प्राचीन भारतीय नाट्याचार्यों ने नाटक को 'दृश्यकव्य', 'रूपक' और 'वाद्यचक्र' की संज्ञाएं दी हैं, वे इसी बात के प्रमाण हैं कि 'रंगमंच' पर प्रदर्शित हो सकता है नाटक का अपरिहार्य व आवश्यक गुण है । 'नद' शब्द से नाट्य व नाटक का व्युत्पत्ति से मा इसी अर्थ का प्रतीति होता है ।

असल जूलोपीडिया ब्रिटैनिका में नाटक शब्द की व्याख्या करते हुए कहा गया है कि नाट्य का अर्थ है कार्य रूप से रतना । नाटक का आरम्भ कार्य और दृश्यों से होता है । इसमें शब्दों से पूर्व कार्य, संवाद से पूर्व नृत्य और मानसिक नाट्य से पूर्व शारीरिक नाट्य का समावेश है । नाटक का अनुकरणमुख्य कारण मा इसी रंगमंच का ^{सापेक्षता} अर्थबोधक है । भरतमुनि, धनन्वय, अरस्तु आदि अनेक विद्वानों ने नाटक को जीवन का अनुकरण कहा है । लेकिन यह अनुकरण कहाँ पर सम्भव है ? रंगमंच पर ही । वस्तुतः यही वह माध्यम है जिसके द्वारा नाटककार अपनी कला की मूर्त रूप प्रदान करता है, नाना संस्कार, मनुष्य के चरित्र, सभ्यता और संस्कृति के स्वरूप और सुधार के उपाय की प्रेरणाओं के समक्ष उपस्थित करता है । यह वह सामाजिक कला है, जिसमें लोक जीवन का प्राधान्य होता है 'लोकवातानुकरण' नाट्यम्-- जताता जिसमें अपने जीवन का प्रतिबिम्ब देसती है और मनोरंजन के साथ ही अपने जीवन को परिष्कृत करती है ।

३. 'बार्दे' के अनुसार "नाटककार सदा रंगमंच की व्यवस्था बापि की बैठकर नाटक लिखता है और कम से कम विचार रूप में निर्णय कर लेता है कि इस नाटक के नियमों का पालन करना शुभ है अथवा नहीं । स्त्रीलिर दृश्यों की संख्या एवं स्थूलत्व ने नाटक-कला को सदा से प्रभावित किया है ।" ('द ड्रामा इन यूरोप स्पड यूरोपी स्पड प्रैक्टिस--ई०बी० जार्जिन') ।

१- अल जूलोपीडिया ब्रिटैनिका, पृ० ५७६

२- ना०का० १।१३२

३- 'कमलिनी मेहता--'नाटक के तत्व और मनोवैज्ञानिक अध्ययन', द्रष्टा०

सम्बत २०००, पृ० १३३

ना १२७६युक्त्वा ने नाटक का अस्तित्व ही उसकी संपन्नता में स्वाकार किया है^१।
 निकोड के अनुसार प्रेक्षा रहित नाटक की कल्पना मा. असम्भव है^२। नाटक का
 उत्पादन आमनय के लिए ही हुई है और नट इसका अनिवार्य अंग है^३।

४. नाटक और रंगमंच की इस अन्योन्याश्रित और
 अभिन्नता के उपरान्त भी कुछ नाटकों को 'रंगमंचाये' विशेषण देना कहाँ तक
 औचित्यपूर्ण है ? डा० सोमनाथ गुप्त, डा० देवर्षि सनाढ्य डा० रणधोर
 उपाध्याय, डा० दशरथ जोषा, डा० श्रीकृष्णलाल आदि प्रभृति विद्वानों ने
 पारसी थियेट्रिकल कम्पनियों के नाटकों को 'रंगमंचाये' विशेषण दिया है।
 प्रस्तुत व प्रबन्ध में भी उनके लिए यहाँ सम्बोधन प्रयुक्त हुआ है। संस्कृत नाटकों
 का आदर्श दृश्यत्व होने पर भी जैसे ऐतिहासिक कारणों से १६ वां शताब्दी
 उत्तरार्द्ध में नाटक दो भागों में विभक्त हो गए। प्रथम भेगी के अन्तर्गत वे कृतियाँ
 थीं जो किसी विशेष रंगमंच अथवा नाटक कम्पनी को दृष्टि में रखकर उसका
 आवश्यकता पूर्ति के हेतु निर्मित हुई थीं। उनके अपने नाट्यादर्श व नाट्य-रूढ़ियाँ
 थीं, जिसका परिपालन उन रचनाकारों के लिए अनिवार्य था। जिनमें से कुछ तो
 कम्पनी के वेतनभोगी नाटककार थे, जिनके ऊपर कम्पनी के मालिकों का दब्डा
 का अंकुश व तदर्थीय जनता की रुचि का प्रत्यक्ष प्रतिबन्ध था। कुछ प्रतिबन्धों
 से उन्मुक्त होकर भी उपर्युक्त प्रभाव से ग्रसित थे, तो कुछ थोड़े से परिवर्तन
 परिमार्जन के साथ इस प्रभाव में अपनी रचनाओं का निर्माण कर रहे थे। ऐसी
 सभी नाटककारों की कृतियाँ रंगमंचाये नाट्य-कृतियों के नाम से अभिहित हुई हैं।

१- 'हामा'-- दिवस, १९४७, पृ० २८

"The bond between drama and it's audience is
 indestructible plays truly live in performance alone."

२- निकोड-- एयरी बाफ हामा, पृ० ३१

"A play without audience is inconceivable."

३- 'द वॉर्ड बाफ हामा', पृ० ७

"A drama is written to be performed the
 student must not forget that the actor is an element
 indispensable to the drama."

५. इसके विपरीत कुछ नाटककार अपनी स्वतन्त्र रचना से रचनाओं का निर्माण कर रहे थे। उनका कला-रुचि पर किसी प्रकार का प्रतिबन्ध न था। रंगमंचीय आवश्यकताओं के प्रति भी वे अधिक जागरूक नहीं थे। इसी कारण रंगमंचीय नाटकों से भिन्न वर्ग में सम्मिलित किया गया है।

६. नाटकों के समान ही रंगमंच का अंतर्हास भी अत्यन्त प्राचीन है। उत्सवप्रिय मानवों के नृत्य गान में नाटक के आदि रूप का सम्मिश्रित के साथ ही रंगमंच का उद्गम हो गया था। ऐसी अवस्था में जब कि मानव-सभ्यता अपने विकास का प्रथम चरण पूरा कर रही थी, विस्तृत रंगमंच तथा पर्दे, रंगपीठ नैपथ्य आदि की व्यवस्था से पूर्ण रंगमंच का कल्पना नहीं की जा सकती। इस समय का रंगमंच मध्यकालीन-रंगमंच का पूर्वरूप था। सब प्रकार के नियम बन्धनों से रहित किसी छोटे स्थान पर जयवा किसी चबूतरे आदि पर नृत्य-नादय समारोहों की योजना होती थी और इसी से बस्ता के सब लोग अपना मनोरंजन करते थे।

७. भरतमुनि के समय रंगमंच का यह अव्यवस्थित स्वरूप व्यवस्थित एवं सुनिश्चित हो गया। नादय नियमों के समान ही भरतमुनि ने अपने नादयशास्त्र में रंगमंच के उपादान तथा प्रेक्षागृह निर्माण का विस्तृत वर्णन दिया है। विकृत, चतुरस्र और त्र्यस्त इन तीनों प्रकार की नादयशास्त्रों की विस्तृत स्वरूपानादयशास्त्र में उपलब्ध होती है। नैपथ्य, रंगशीर्ष व रंगपीठ के सम्बन्ध में गम्भीर विचार प्रस्तुत किया गया है। सरगुजा मोहनजीवड़ी और हड़प्पा की खुदाइयों में प्राप्त रंगशालाओं के भग्नावशेष इन प्राचीन रंगमंचों के प्रमाण हैं। कर्ल वेङ्गारव्हीसली ने छोटा नागपुर के निकट रामगढ़ की पहाड़ियों में सन् १६५६ में सीताकंठा और जोगीमारा की गुफाओं की खोज की है, जिनके छिछोरे के अव्ययमात्मक परिणामों पर डा० फियोडर ब्लॉक

१- डी० वेङ्गारव्हीसली—'टाइम्स आफ सेंसुस इण्डिया', पृ० १५८

२- एच० एच० दास गुप्ता—'इण्डियन स्टैज-भाग १', सं० १२३५, पृ० ४०

ने उन्हें प्राचीन नाट्य-गृहों का अवशेष माना है^१। उन विवरणों से स्पष्ट है कि प्राचीन भारत में रंगमंच का समृद्ध दशा था।

८. भरतमुनि ने जन्तु व जतरंगमंच को दृष्टि में रखकर नाटक के जिस लोक कल्याणकारी रूप को प्रथम दिया संस्कृत नाटकों में वह अपना विस्तृत परिधि को छोड़कर राजा महाराजाओं के जीवन की संकुचित सीमाओं में जाबद्ध हो गया। नाटककार को दृष्टि अब साधारण जनता के जीवन से हटकर उच्च तथा राजवर्ग तक सीमित हो गई। फलतः जातीय भा. राज-प्रसादों व मंदिरों का प्राचीरों में बंध गए।

९. मुस्लिम आक्रमणों ने रंगमंच के अथ अवशिष्ट स्वरूप को भी नष्टप्रायः कर दिया। अतः तक अभिनय-कला के दो प्रमुख केन्द्र थे -- राजाओं के दरबार व देवमंदिर। मुस्लिम आक्रमणों से ये दोनों ही स्थान नष्ट हो गए। विज्ञेय के गर्व व धार्मिक संकीर्णताओं ने अभिनय कला को कोई प्रोत्साहन नहीं दिया। फलतः नाटक ने अपने रूप का विकास लोक-लालाओं के रूप में किया जो धार्मिक व लौकिक दोनों ही उद्देश्यों से प्रेरित थे। उन लीला-नाटकों का अध्ययन लोक-नाटक के प्रसंग में किया जा चुका है।

१०. मध्य युग के इन लोक-नाटकों का अपना रंगमंच था जो उन नाटकों के सदृश्य ही जनता की अपनी सम्पत्ति था। इसके लिए विशेष उपकरणों व जटिल तथा कलात्मक विधानों की कोई आवश्यकता नहीं थी। किसी भी छोटे स्थान पर कुछ व तत्तु ढालकर रंगमंच का निर्माण कर लिया जाता था, वही पर अभिनेता अपना अभिनय करते थे तथा गायक-वादक भी वहीं एक ओर बैठे रहते थे। दर्शक रंगमंच के चारों ओर जमीन पर बैठते थे। अभिनेता अपनी साज सज्जा पर्चे के पीछे अथवा निकट के किसी कमरे में करते थे, जो 'ग्रोमैरूम' का काम देता था। अभिनय के नाम पर उल्लूक-हृद, हास्य-मजाक, रोना-बिल्लाना आदि

का ही विशेष-रूप से प्रदर्शन होता था । वस्तु सत्य तो यह है कि १९. जन-रंगमंच पर शास्त्रीय अभिनेय तत्वों का पूर्णतः अभाव था । विष-कम्पक, प्रवेशक, यवानिका, नान्दापाठ आदि का कोई व्यवस्था नहीं था । रामलाला, रासलाला, नाटका आदि के धीरे रंगमंच नाममात्र के ही रंगमंच थे ।

११. जालौज्यकाष्ठान रंगमंच अपने उद्भव के लिए मध्यकाष्ठान लोक-रंगमंच का किसी प्रकार कृणी नहीं । कुछ विद्वान् थियेट्रिकल कम्पनियों के कृत्रिमतापूर्ण अभिनयों पर लोक-नाटकों का किंचित् प्रतिष्ठा देकर उससे प्रभावित सिद्ध करने का चेष्टा करते हैं । 'लोक-नाटक' शीर्षक के अन्तर्गत १९. का विवेचन पूर्व अध्यायों में किया जा चुका है । रंगमंचाय कम्पनियों के इतिहास में स्पष्ट विवेचित है कि प्रथम वैज्ञानिक रंगमंच हमें पारसियों के प्रयास से मिला । शेक्सपियर के समय के अंग्रेजी रंगमंच को अपना आधार बनाकर उसे भारतीय वातावरण व परिस्थितियों के अनुसार स्पान्तरित करते हुए पारसियों ने थियेट्रिकल कम्पनियों के रूप में एक नवीन रंगमंच की स्थापना की जिसका पूर्व रंगमंचों से कहीं कोई सम्बन्ध नहीं । हिन्दी क्षेत्र में सर्वप्रथम जिस रंगमंच का उद्घाटन हुआ वह इन्हीं पारसी कम्पनियों द्वारा । अन्यथा लोक-रंगमंचों के कुछ निकृष्ट रूपों के अतिरिक्त हिन्दी के पास १९. समय तक अपना कोई रंगमंच नहीं था । रंगमंच की दृष्टि से यह (१६१३-१६३२) हिन्दी का 'स्वयंकाल' था । इसके बिना रंगमंच के क्षेत्र में हिन्दी की स्थिति शून्य से अधिक कुछ नहीं ।

१- (अ) डा० सोमनाथ गुप्त--'हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास', तुल०,

१६५१, पृ० १३६ ।

(ब) डा० लक्ष्मीसागर बाबू--'बाधुनिक हिन्दी साहित्य', १६४८, पृ० २६६

(६) श्रीपति शर्मा--'हिन्दी नाटकों पर पारसात्य प्रभाव', प्र० १६६१, पृ० ३६४

(६) डा० श्रीकृष्णलाल--'बाधुनिक हिन्दी साहित्य का विकास', तुल०

१६५२, पृ० २७२ ।

(६) डा० रणवीर उपाध्याय--'हिन्दी और गुजराती नाट्य साहित्य का

तुलनात्मक अध्ययन', प्र० १६६६, पृ० ३०२ ।

पारसा रंगमंच का स्वरूप

१२. नए वैज्ञानिक साधनों के प्रयोग से अलौकिक विस्मयोत्पादक व चमत्कारी दृश्यों के संयोजन तथा रंगमंच पर यथार्थता के समावेश के लिए पारसा नाटक-कम्पनियों विशेष श्रेय एवं आलोचना को पात्र रही हैं। किन्तु अपना प्रारम्भिक स्थिति में प्रस्तुत रंगमंच की क्षति। समुन्नत अवस्था न थी। किसी भी छूटे स्थान पर तस्ती^{प्रसाधन} एवं बेंचों को लगाकर एक सामान्य से रंगमंच का निर्माण कर दिया जाता था, उस पर उसके अभिनय होते थे। लोक-रंगमंचों के समान ही रंगमंचों पर ^{प्रसाधन} नाटकीय उपकरणों में किसी प्रकार की जटिलता नहीं थी। बाबा भाई रतन जी हुंडी के पुत्र अदेशर हुंडी के इस कथन में तदुद्घातन रंगमंच का वर्णन देखा जा सकता है -- 'तस्ती और बेंचों के स्टैज काये जाते थे। ६ स्टैज के दाएँ-बाएँ स्क्वेटों के बैठने के लिए छर्सियाँ बिछाई जाती थीं, जिनपर बैठकर वह मेकअप करते और कपड़े बदलते। स्टैज के सामने सोफे, छर्सियाँ मुड़े, स्टूल और बेंच बिछाई जातीं। तमाशाई अपने घरों से भा छर्सियाँ लाते। गमियों में दस्ता पहे भी उनके हमराह होते। स्टैज की पुश्त पर एक पर्दा लटका दिया जाता। स्क्वटर अपने प्राइवेट कमरों में स्टैज पर जाते और अमुमन के कपड़े इस्तेमाल करते जिन्हें नाकाबिले इस्तेमाल समझते थे। वो इन पर रंग-बिरंगे अजरक चिपकाते और सीधी-साधी जबान में स्टैज पर अपना मतलब बयान करते थे। तमाशा अमुमन पांच रु. के दर्यानि शुरू होता और एक घण्टे में खत्म हो जाता। स्क्वेटों की आलात मौसमी से कोई वास्ता न होता था यहाँ तक कि रोशनी भी गैर जरूरी समझी जाती। अगर कोई शस्त्र किसी स्क्वटर को खाम देना चाहता तो वह उसकी जगह से झुलाता, वह (स्क्वटर) उतर कर उसके पास जाता, खाम लेता और फिर अपने काम में मशगूल हो जाता'। श्री जहांगिर की संभाता ने बाल्यावस्था के अपने नाटकीय जीवन के अनुभवों का विवरण देते हुए एक ऐसे ही रंगमंच का

उल्टे) किया है -- ११ बीं सेतवाड़ी गली में के नुक्कड़ पर बदरुद्दीन तैयब जा का एक छोटा-सा बंगला था । वो हमने किराए पर लिया । उस बंगले में एक बड़ा हाल था, उसमें हमने स्टेज बनाया । बैंचें होरमस जी के बाग से लाए । आठवां गली के सामने एक मारवाड़ी की दुकान थी । उसके यहां से तेल में बत्ती डालकर जगह-जगह रख दिए । ठीक सात बजे तमाशा शुरू हुआ ।

१३. स्पष्ट है कि न रंगमंच का कोई स्थायी स्पर्श था न प्रकाश का कोई प्रबन्ध था । प्रेक्षागृह पूर्णतः उपलब्ध साधनों और रसिकता से निर्मित थे । जनता लोक-रंगमंच को भांति न उपलब्ध साधनों से अपने मनोरंजन को सन्तुष्ट कर रही थी । धीरे-धीरे जोजा नाटक कम्पनियों के सम्पर्क व आदान प्रदान तथा कालगति से रंगमंच में सुधार होने लगे । कुंवरजी सोराब जी नाज़र ने अपने 'ज्वाहरदान' यानि जाहुई फांस', 'इन्दरसभा', 'सुलेमाना शमशार उर्फ निदाँच नूराना' नाटकों द्वारा लास लाइट्स व यान्त्रिक दृश्य विधानों से रंगमंच को एक नया रूप प्रदान किया । दादाभाई सोराब जी पटेल तथा उनके पिता जमशेद जी बनर्जी भाई फारम जी पटेल के संरक्षण व निर्देशन में कार्य करने वाला ईरानी नाटक मण्डल ने इसे आगे बढ़कर रंगमंच पर यथार्थवादा दृश्यों का समावेश किया । 'रुस्तम और बरजो' नाटक में सेत में उगी घास के अन्दर बरजो को कार्य करते हुए दिखाना, प्रातःकालीन उगते सूर्य का दृश्य, उसके तेज व गर्मी का आभास देने के लिए मग्नेशियम वायर की लाइट का प्रयोग दृश्यों की यथार्थता व स्वाभाविकता के प्रमाण है । इतना ही नहीं, रुस्तम और बरजो के युद्ध में रंगमंच पर घोंड़े लाए गए थे, जिसके फलस्वरूप नाटक के प्रस्तुतिकरण के मध्य लकड़ी के स्टेज के टूट जाने व उसमें घोंड़े के फंस जाने के कारण एक दिन दुर्घटना भी हो गई थी । किन्तु इसे इतना तो स्पष्ट है कि रंगमंच की अधिकाधिक

१- 'बहांगीर जी पैस्तन जी संभाता-भारो नाटकीयो जनुभव', १९४४, पृ० २८

स्वाभाविक व व्याप्यवादी बनाने के में कम्पनी मालिक प्रयत्नशाल थे। विभिन्न कम्पनियों में प्रतिद्वंद्विता का मुख्य आधार यह। दृश्य-विधान था, जिसके निर्माण में सचेष्टता के साथ प्रयत्न वन व्यय किया जा रहा था।

१४. पारसी रंगमंच का कोई स्थायी स्मरेला नहीं था। ये भ्रमणशाल कम्पनियों थीं जो अपने रंगमंचाय उपकरणों के साथ देश के विभिन्न भागों में भ्रमण करती रहती थीं। जहाँ जिस समय जैसा प्रस्तुतिकरण वांछित होता ये थियेट्रिकल कम्पनियाँ अभिनेय नाटक के दृश्य व पर्दों के अनुसार लकड़ी के तुस्तों का एक कामचलाऊ साधारण रंगमंच तैयार कर लेती जो कि अभिनय के पश्चात् पुनः उठा लिया जाता था। इस कामचलाऊ रंगमंच के अतिरिक्त अनेक कम्पनियों ने बम्बई में अपने स्थायी प्रेक्षागृह बना रखे थे। विक्टोरिया थियेटर (१८७०) हिन्दो थियेटर (१८७३) स्लफिन्स्टन थियेटर (१८७३) स्पाफ्लेनह थियेटर (१८७६) गोपटी थियेटर (१८७६) अल्फ्रेड थियेटर (१८८५) बाम्बे थियेटर (१८८६) नोबेल्टी थियेटर (१८७७) रॉयल थियेटर (१८६२) रिफन थियेटर, त्रिपोला थियेटर, स्टोलसियर थियेटर--बम्बई का स्थायी नाट्यशालाएँ थीं जहाँ कि विभिन्न थियेट्रिकल कम्पनियों ने अपने नाटकीय प्रयोग किए। न्यू अल्फ्रेड कम्पनी के मालिक माणिक जी जावन बा मास्टर ने बम्बई के बाहर जहमदाबाद में 'मास्टर थियेटर' के नाम से अपना स्वतन्त्र रंगशाला का निर्माण कराया।

१५. उपर्युक्त सभी रंगमंच अपने आकार-प्रकार में चतुर्भुजा थे, जिसका लम्बाई-चौड़ाई प्रधानतः कम्पनी के पर्दों पर अवलम्बित होती थी। यह रंगमंच प्रायः चारों ओर से ढका रहता था। रंगशाला और रंगपाठ नञ जैसा कोई विभाजन आलोच्य रंगमंच पर नहीं था। मुख्यतः बालियों और बांसों के आधार पर रंगमंच बनाए जाते थे, जिसके निर्माण में रंगमंच को एक स्थान से दूसरे स्थान में ले जाने की सुगमता ही प्रधान थी। प्रोसीनियम (रंगमंच का अन्तिम पर्दा) के आगे वन, उपवन, राजमवन, वाश्म आदि दृश्यों को दिखाने के लिए तदनुरूप पर्दे लगाए जाते थे जिसका अन-विधान नाटक के दृश्यों के अनुरूप रहता था तथा जो पात्रों के प्रवेश और प्रस्थान के अनुरूप खेले जाते थे। ये सभी पर्दे हैं, अपने में भरी मांति छपेट कर काठरी की बोट में इस प्रकार लटकाए जाते थे कि प्रेक्षागृह में

बैठे दर्शकों का दृष्टि उन तक न पहुंच सके। घिरा के आधार पर ये पर्दे कदा में उठाने व गिराए जा सकते थे। सबसे आगे बाह्यपटा (Drop-scene) व यंत्रागार रहती है तथा रंगमंच के दाईं व बायां ओर छोटे-छोटे पर्दे (Wings) रहते हैं। पात्रों का प्रवेश व प्रस्थान इन्हीं 'विंग्स' से होता था। ग्रीन रूम अथवा नेपथ्य गृह अन्तिम पर्दे के पीछे होता था। दाहिना व बायां ओर के विंग्स भी इस कार्य के लिए आवश्यकता पड़ने पर प्रयुक्त होते थे। बाह्य संगीत का योजना प्रेक्षागृह में रंगमंच के समाप ही को जाता था। प्रकाश का प्रबन्ध प्रधानतः बाह्यपटा के रंगमंच के सी-नान्त पर होता था। ठीक इसके ऊपर फालर के समाप ही प्रकाश की व्यवस्था होती थी जिससे ऊपर के स्थानों पर प्रकाश फैका जा सके। रंगमंच के प्रत्येक जोड़ पर, विंग्स तथा विभिन्न पर्दों के योजक स्थलों पर फालरों की क्षणा कलात्मक व सुनिश्चित योजना थी कि रंगमंच का प्रत्येक विवृति उसके सौन्दर्य में छिप जाती थी। आकाश मार्ग से आने जाने वाला वस्तुओं और मनुष्यों को दिखाने के लिए विशेष प्रबन्ध रहते हैं व अवश्य डोरी द्वारा इनकी गति का ध्यान कराया जाता है। रंगमंच के निर्माण का अपेक्षाकम्पना-मालिकों का ध्यान दृश्यों की परिपूर्णता, अभिनय सामग्री की प्रभावोत्पादकता तथा नाटक की सफलता पर अधिक रहता था।

द्रापसीन

१६. थियेट्रिकल कम्पनियों के रंगमंच पर प्रेक्षागृह से रंगभूमि को पृथक् करने वाले द्रापसीन अथवा यंत्रिका का विशेष महत्त्व था। प्रारम्भ में प्रत्येक नाटकों के लिए स्वतन्त्र यंत्रिकारें तैयार की जाती थीं जिनपर अभिनेय नाटक की मूल कतना के दृश्य चित्रित थे। ये यंत्रिकारें प्रेक्षकों की कौतुहल कृति को उत्तेजित करके उनके ध्यान को नाटक की कथावस्तु की ओर आकृष्ट करने में विशेष प्रभावोत्पादक थीं। किन्तु सर्व बाधक होने से कालान्तर में प्रत्येक कम्पनी का एक द्रापसीन रखा जाने लगा जो नाट्य प्रयोगों के अवसर पर प्रयुक्त होता था। नाटक कम्पनी के अनुसार इन द्रापसीनों की अपनी विशेषताएं थीं। ईरानी नाटकों का अभिनय करने वाली जोराष्ट्रिय नाटक मण्डली ने ईरानी सभ्यता के अनुसार अपना द्रापसीन धार्मिक तबारीस के आधार पर तैयार कराया। द्राप के

मध्य में बादशाह गुस्ताख के दरबार में फैम्बर जखोस्त अपने हाथ में बार्तशबाजा का ल गीला लिए चित्रित किए गए थे व उनके पार्श्व में हर्काम जामास्य, शाहजादा जफन्दार, पाशौतेन और पहेलन फरीर बड़े अब्ब के साथ सड़े चित्रित किए गए थे । विक्टोरिया नाटक मण्डली के द्वाप पर जमशेद का चित्र था , जिससे 'केजमन' - जेह नाटक में अपना प्रभावोत्पादकता के कारण विशेष लोकप्रियता प्राप्त की । रॉफान्टन नाटक मण्डली प्रधानतः अंग्रेजी नाटकों का अभिनय करता था । अंग्रेजी सभ्यता के अनुसार उसके द्वाप पर पैरिस की नुमाइश का चित्र था । जोरिजनल विक्टोरिया नाटक मण्डली के स्थापक दादाभाई सोराब जी पटेल ने अपना विरोधी कम्पनी को नीचा दिखाने के लिए द्वाप पर एक जहराला नाग चित्रित कराया था जो अपने अर्थ में पूर्णतः सांकेतिक था । बेरोनेट नाटक मण्डली के द्वाप पर सर जी०जी० हास्पिटल तथा दादा 'ड्रास्ट' ने अपनी हिन्दा नाटक मण्डली के द्वाप पर कम्पनी के नामानुसार गनपत राव पेंटर से मंदिर में पूजा के लिए जाती हुई स्त्रियों का दृश्य पेंट कराया था ।

नाटक का आरम्भ

१७. रंगमंच पर किसी नए नाटक का अभिनय आरम्भ होने से पूर्व पारसी नाटक की सफलता की कामना से अनेक मांगलिक कृत्य करते हैं । द्वाप उठाने के कुछ पहले नारियल व शराब की बौतल तोड़ी जाती है । थोड़े-थोड़े कालान्तर पर तीन घंटियों के उपरान्त बन्दुक का गड़गड़ाहट के मध्य यवानका ऊपर उठती है तथा विभिन्न समत्कारिक दृश्यावलियों के द्वारा नाटक दशकों की कीतुल्ल श्रुति को आकृष्ट करता हुआ उसे अन्त तक संलग्न किए रहता है^१ ।

१८. नए नाटक प्रधानतः कम्पनी के रंगमंच पर शनिवार की रात्रि से आरम्भ किए जाते हैं । रविवार के मध्याह्न में वही अभिनय का प्रयोग होता है । नाटक की लोकप्रियता व सफलता उसके छम को वर्षों तक व

१- बार०के० याबनिक—'इण्डियन थियेटर', पृ० ११२ ।

संचालित रखता है, किन्तु अफल होने पर शनिवार को पुनः नए नाटक का योजना का जाता है। लोकप्रिय पुराने नाटक प्रायः सोमवार व बुधवार को अभिनीत होते हैं। स्पष्ट है कि कम्पनी के रंगमंच पर सप्ताह में केवल चार नाटकीय प्रयोग होते हैं। बाकी समय नाटक के अभ्यास व 'रिहर्सल' में दिया जाता है। नाटक प्रायः रात्रि को नौ व दस बजे के मध्य आरम्भ होता है^१।

अभिनेयता

१६. रंगमंच और नाटक का अभिनेयता तथा कालौच्य तथैतिकल कम्पनियों के रंगमंचीय स्वरूप, उनकी अभिनय सामग्री के उपयोग तथा नाटकीय उपकरणों के विधि-विधानों की परिचयात्मक विवेचना के उपरान्त नाटकों की अभिनेयता की दृष्टि से उनमें प्राप्त रंग-निर्देशों व रंगमंचीय संकेतों का अध्ययन अनिवार्य प्रतीत होता है। नाटक का रचना के समय नाटककार की कल्पना में सदैव एक अमूर्त रंगमंच रहता है जिसपर वह घटना के परिप्रेक्ष्य तथा वातावरण की भूमिका में अपने पात्रों को कार्य करते हुए अनुभव करता है। यही अनुभूति उसकी कृति को नाटक का रूप देता है। प्रस्तुतिकरण के समय अपनी अमूर्त कल्पना को साकार व यथातथ्य रूप देने के लिए वह प्रस्तुतकर्ता तथा निर्देशक की सहायता हेतु नाटक में यत्र-तत्र पात्रों के आगमन, प्रस्थान, उनकी वेशभूषा, दृश्यांकन तथा वातावरण से सम्बन्धित अनेक सूक्ष्म तथा विस्तृत रंग निर्देश दे देता जाता है।

२०. कालौच्य रंगमंचीय नाटकों में इस प्रकार के विस्तृत सूक्ष्म व जटिल रंग-निर्देशों का सर्वत्र उपलब्धि का अभाव है। चमत्कारिक व कलात्मक दृश्यबंध के संकेत अवश्य पाए जाते हैं, किन्तु पात्रों के प्रवेश, प्रस्थान, उनकी वेशभूषा तथा प्रकाश के समुचित प्रबन्ध का नियोजन का जोर नाट्य-कलेक्टरों ने कोई ध्यान नहीं दिया, वरन् इसकी आवश्यकता ही अनुभव नहीं की गई। वस्तु सत्यतया यह है कि प्रकाशित होकर रंगमंचीय कृति के रूप में सम्मानित होने का

अपेक्षा रंगमंच पर अभिनय की दृष्टि से सफल होना है। इन नाटकों के प्रणयन की मूल चेतना थी। नाटककार कम्पनी के धनमुक्त नाटककार थे, जिन्हें न केवल कम्पनी-मालिकों के आदेशानुसार नाटकों का प्रणयन करना होता था, वरन् प्रस्तुतिकरण के समय रंगमंच पर उसकी उपस्थिति भी अनिवार्य था। वह स्वयं अपने निर्देशन में अपने नाटकों का अभिनय कराता था। राधेश्याम कथावाचक के लगभग सभी नाटक स्वयं उनके संवादन व निर्देशन में अभिनीत हुए हैं। इसा स्वायत्तता के कारण नाटककारों को अपनी रचनाओं में रंग-संकेतों की कोई आवश्यकता अनुभव नहीं हुई, क्योंकि जिस दृश्य में वे जैसा प्रभाव चाहते, पात्रों को जिस वेशभूषा में चाहते, उनके प्रवेश-प्रस्थान के साथ दृश्य सज्जा में जब जैसी उनकी वांछा होती वे रिहर्सल तथा अभिनय अभ्यास के समय पात्रों, दृश्य सज्जाकार व अन्य रंगमंचीय उपकरणों का प्रबन्ध करने वाले विभिन्न विभागीय व्यवस्थापकों के तदनुकूल निर्देश देते रहते थे। रचनाकार को अपनी अनूत कल्पना स्वयं उसके अपने निर्देशन में साकार होती थी।

२१. अभिनय-निर्देशन की स्वतन्त्रता के उपरान्त भी जालीब्य व रंगमंचीय नाटककारों पर जोंक प्रतिबन्ध थे। दर्शकों की रुचि, अभिनेता की योग्यता व प्रस्तुत कम्पनी के रंगमंचीय उपकरण तथा अभिनय सामग्री ने कृतिकार की कल्पना को सदैव ही किसी न किसी रूप में प्रभावित किया है। रचना से पूर्व इन तथ्यों पर ध्यान रखना उसके लिए आवश्यक रहा है --

१- नाटक प्रेक्षकों की अपेक्षा से लिखा जाता है।

२- जोंक बार नाटक में काम करने वाले अभिनेता की विशेषताओं पर ध्यान देकर नाटक लिखा जाता है।

३- नाटकीय साधनों, अर्थात् रंगमंच की परिस्थिति, अभिनीत करने की पद्धति, रंग सज्जा और पर्दा आदि की सुविधा को भी ध्यान में रखकर नाटक लिखा जाता है। 'केताब' का 'महामारत' व रामायण नाटक कावस बी सटारु मास्टर मवानदास और गौहर को, उनकी अभिनय प्रतिभा व क्षमताओं की विशेष रूप से ध्यान में रखकर लिखे गए थे।

१- अमली विभागी 'क' -- 'हिन्दी रंगमंच और नारायण प्रसाद 'केताब' सौजन्य, १९६७, पटना विश्वविद्यालय, पृ००२६।

दृश्यांकन

२२. दृश्य-विधान से अभिप्राय दृश्य-रचना, दृश्य रचना में प्रयुक्त होने वाले उपकरणों एवं अन्य साज-सज्जा के उपयोग से है। इन्हीं वस्तुओं के उपयोग के आधार पर दृश्यांकन को प्रायः एक प्रकार की ऐसी सजावट समझा जाता है, जिससे नाटक का प्रदर्शन सुन्दर दिखायी पड़े। किन्तु यह दृष्टिकोण सतही है। वस्तुतः दृश्यांकन नाटक का अन्तरात्मा को अभिव्यक्त करता है, उसकी वाह्य विशेषताओं मात्र को नहीं। बाहरी सजावट पात्र की मनोदशा की सम्यक अभिव्यक्ति के लिए पृष्ठभूमि का काम करता है और इसी दृष्टि से इसका महत्व है। वातावरण पर पृष्ठभूमि का ही प्रभाव पड़ता है। चरित्र का निरूपण करने वाले वनक उपकरण इसी वातावरण में सन्निहित रहते हैं। पात्रों के प्रवेश से पूर्व प्रस्तुत दृश्य पीठ अपने पात्रों के सम्बन्ध में दर्शकों को बौद्धिक छद्म बता देता है।

२३. श्री इब्राहीम अल्काजी ने नाटक को चरित्र की अनुप्राप्ति यात्रा कहा है, जो रंगमंच पर परिपूर्ण होती है। जिसमें विज्ञ-बाधाओं से मरपुर गति-मार्ग में जाने वाले बाधाएं तथा प्रयास और परिश्रम द्वारा लक्ष्य की प्राप्ति आदि बातें निहित हैं और इसी के आधार पर दृश्य-विधान का मूल्यांकन किया है। चरित्र में वृद्धि और विकास की संभावनाओं के साथ अनुप्राप्ति से तात्पर्य सार्थक और महत्वपूर्ण घटनाओं से जिन्हें सार्थक बनाता है। इसीलिए दृश्यमंच को मंचीय प्रगति के-लिए से ऊपर उठकर अल्काजी ने उसे उसमें कबने वाले चरित्रों तथा उनके वैधर्मों में उत्कीर्ण पात्रों की व अभिव्यक्ति में परिव्याप्त माना है।

२४. नाट्य प्रदर्शन का प्रसाद गुण दृश्यांकन की सुकरता पर बहुत अधिक निर्भर है, क्योंकि पदां उठते ही जो हमें सबसे पहले दृष्टिगोचर होता है, वह है उसकी मंच सज्जा। यदि दृश्यांकन हमारी कलात्मक अभिरुचियों

१-१- राकड़ार—'नाटक और रंगमंच', प्र० सं०, दिसम्बर, १९६१, पृ० ६०

२- 'रंगमंच के लिए दृश्यांकन' नटरंग, वर्ष १, भाग २, पृ० ७३

की तुष्टि नहीं करता तो नाटक में अन्तिमिहित रस तत्व का अभिव्यक्ति में बाधा पड़ेगी । लेकिन दृश्य-विधान इतना कलात्मक व कलाकारिक भी न होना चाहिए कि दर्शक उसी ओर आकृष्ट हो जाए । दृश्य का काम पृष्ठभूमि को प्रकट करना, वातावरण को दर्शाना और नाटकीय अभिनय में अभिव्यक्त प्रवृत्तियों को मुखरित करना है । यह एक आनुवंशिक कला है जिसका अपना कोई स्वतन्त्र अस्तित्व नहीं ।

२५. थियेट्रिकल कम्पनियों के रंगमंच पर दृश्यों का स्वतन्त्र व महत्वपूर्ण स्थान है । वे पृष्ठभूमि या आनुवंशिक रूप में नहीं, बल्कि मुख्य आधार के रूप में ग्रहात हैं । कलात्मक व कलाकारिक दृश्य सज्जा के द्वारा जनता को घर को अधिकाधिक आकृष्ट करना कम्पनियों का मुख्य ध्येय था । किसी कम्पनी का लोकप्रियता व सम्पन्नता उसका अभिनय प्रतिभा के स्थान पर रंगमंचाभ्युपकरणों व उनकी कलाकारिक दृश्य-योजना पर अधिक अवलम्बित थी । यही कारण है कि सीन-सीनरियों के निर्माण में प्रसूत क्लाराज़ि व्यय का गई । नाटकीय विज्ञापनों में भी कलात्मक दृश्य विधानों का ही विशेष उल्लेख रहता था^१ । इन सर्वोच्च सैद्ध में जनता के लिए विशेष आकर्षण था । पौराणिक नाटकों में ही नहीं, ऐतिहासिक व सामाजिक नाटकों में भी ऐसी दृश्यावलियों पर्याप्त हैं । उदाहरण के लिए 'कथावाचक' के पौराणिक नाटक 'सती लीला' के प्रथमांक का यह दृश्य-- 'सती का आकाश की ओर हाथ उठाकर ब्रह्मा उद्घालना, पृथ्वी का घटना, दिव्य तेज से भावान झंकार का प्रकट होना और माला पहने दिखलाना । देवताओं का आकाश से पुष्प वर्षना । दत्त का हस्त चढ़ाना, आप से आप उसके हाथों का बंधना । सती को बैठाकर शिव का आकाश की ओर जाना और सब देवताओं का अवस्थित होना'— इसी आश्चर्य पर यमनिकर-पाठ होता है ।

२६. डा० श्रीकृष्णलाल तथा डा० वैद्यनाथ सन्ना ने २० वीं शताब्दी के पाली नाटकों के कला-विधान में उन्नति के कदमों का विवेचना करते

१- उदाहरण निम्न पुस्तक में देखें—

बार०के० साधनिक— इण्डियन थियेट्र, प्र० ०, १६३३, पृ० ११४

६६ उसके 'वातिनाटकीय अति प्राकृतिक तथा रोमांचकारी' दृश्यों की बहुलता पर सिनेमा तथा वाइस्कोप के प्रभाव की स्वीकार किया है। १९ वीं शताब्दी उत्तरार्द्ध के नाटकों में यद्यपि ऐसे दृश्यों का अभाव नहीं था। दृश्यबंध की चमत्कारिता प्रारम्भ से ही आलोच्य नाटकों का प्राण रही है, किन्तु फिर भी उपर्युक्त तथ्य आधारहीन नहीं है। सिनेमा ने कम्पनियों के दृश्यबंध पर पर्याप्त प्रभाव डाला है। ज्ञान आवश्यक है कि सिनेमा से अपने चित्रमंड पर जिन यथातथ्यरसदी (Realistic) दृश्यों व उपकरणों की योजना की थी। कम्पनियों के रंगमंच पर उनका तद्वत समावेश कठिन ही नहीं, दुष्कर था। फिर भी जनता के इस ओर बढ़ते आकर्षण से अपने अस्तित्व के प्रति सशंक कम्पनी मालिकों ने इन चित्रमंडों की प्रतिस्पर्धा में अपने रंगमंच पर भी उन दृश्यों के प्रस्तुतिकरण की चेष्टा की जो सिनेमा के दृश्यों से मिलते-जुलते थे, आश्चर्यपूर्ण थे तथा जनता की कौतूहल वृत्ति को शान्त कर सकते थे।

दृश्य सन्निवेशक (scene-painters)

२७. इन दृश्यों के निर्माण के लिए कम्पनियों के पास अपने सन्निवेश थे। मास्टर जूज़न बस्स, दीनशा ईरानी, जानन्दराव गणपतराव, फ़ैस्तन बी माधन, उनका शिष्य बनबी अंबीरबाग तथा बीबीमाई जाटीया ने विभिन्न कम्पनियों में अपनी प्रतिभा का प्रयोग किया। किन्तु १९३० ई० से पूर्व पर्दे चित्रित करने वाले पारसी सन्निवेशकों का अभाव था। ड्रीससोरोनी, लुवा, पिंटो बापि कुछ यूरोपियन सन्निवेशक अवश्य कला की सभी व जानने में प्रयत्नशील थे। हिन्दू व पारसी सन्निवेशकों ने इन्हीं से शिक्षा ली।

दृश्यबंध

२८. थियेट्रिकल कम्पनियों के दृश्यबंध तीन प्रकार के थे—
छाड़ी के तस्वीरों पर चित्रित, पर्दों पर चित्रित तथा वे दृश्य जो तस्वीरों के दोनों ओर चित्रित रहते हैं तथा बिन्दु एकदम से परिवर्तित कर देने की व्यवस्था है।

तस्त्वों पर चित्रित दृश्यों को ^{सेट} सान भी कहा जाता है। किला, महला, समामवन, बैठकस्थान, भोजनालय आदि के दृश्य इन्हीं तस्त्वों पर चित्रित रहते हैं। बड़े होने के कारण एक ही तस्त्व पर इनका सम्पूर्ण दृश्यांकन कठिन है। इसके अतिरिक्त रंगमंच पर उनकी व्यवस्था तथा लाने ले जाने में असुविधा के कारण प्रायः ये दो सप्त तस्त्वों पर आनुपातिक रूप से चित्रित रहते हैं। छोटे-छोटे पहियों की सहायता से दोनों ओर की 'विंग्स' से ^{ऊँ} ऊँकर रंगमंच के मध्य में इनके द्वारा सम्पूर्ण दृश्य प्रस्तुत किया जाता है। कपड़ों पर चित्रित दृश्य कवरसीन कहलाते हैं। घिर्रा की सहायता से ये कदा में सुगमता से उठार व गिरा जा सकते हैं। मकान का बाहरी भाग, बालान, मार्ग व बस्तों के दृश्य प्रधानतः इन्हीं कवरसीनों के द्वारा प्रसार जाते हैं। आलोच्य कम्पनियों के रंगमंच पर प्रधानता इन्हीं कवर सीनों की है। इनके अतिरिक्त 'ट्रांसफार्मेशन' अथवा फ्लोट सीनों का प्रयोग भी पूर्ण स्वतन्त्रता के साथ हुआ है।

२६. इन सभी दृश्यों के संकेत नाटकों में व्यावहार उपलब्ध होते हैं। दृश्यों के विवेचन में नाटककारों ने स्पष्ट उल्लेख दिए हैं कि वे कवरसीन हैं, सेट सीन हैं अथवा फ्लोट (Transformation) दृश्य हैं, उदाहरणार्थ 'केताब' के 'गणेशजन्म' के प्रथमांक का चौथा तथा तृतीयांक का प्रथम दृश्य मकान व पहाड़ी के कवरसीन हैं। 'समाज' नाटक के प्रथमांक के प्रथम प्रवेश में मकान का सेट सीन प्रयुक्त हुआ है, जिसके सम्पूर्ण निर्माण हेतु नाटककार ने कोष्ठक में विस्तृत निर्देश दिया है -- 'साधारण फरनीचर, सामने की दीवार पर दरवाजे के ऊपर कृष्ण की बहुत बड़ी तस्वीर, एक साइड में हंशवरचन्द्र विद्यासागर का चित्र, दूसरी साइड में ताहें का फैमिली ग्रुप जो कि कपड़े के पर्दे से ढका हुआ है। किशोरी बाबा बसा रही है और गंगा साध ना रही है।' 'सीता वनवास' के अंक १ दृश्य २ में मुनिजी सीता की रक्षा के लिए लक्ष्मण द्वारा वन-यक्षों से बाग्रह किए जाने पर सीन ट्रांसफर -- (नौर, बबुला, हंस, शेर, रीह, हिरन, आदि पक्ष-पशुओं का प्रवेश होना) ... 'नहीं अब की इत्मीनान नहीं होता, बासिर पक्ष-पशु ही जी हैं' ... (सीन ट्रांसफर) देवताओं का अपने-व अपने वाहनों पर प्रस्थान करना। बाँक पर शिवाजी, हाथी पर हन्ड, हंस पर ब्रह्मा, गरुड़ साँगी। विमान पर और बाकि -- फ्लोट अथवा ट्रांसफार्मेशन दृश्य का स्पष्ट उदाहरण

हैं। फ्लॉट व सेट सीन के अतिरिक्त नाटक के सभी मुख्य दृश्य पर्दों पर चित्रित रहते थे, जिनकी क्रमानुसार व्यवस्था प्रबन्धक पर निर्भर थी। किन्तु कुछ नाटककारों ने प्रस्तुतिकरण में सुगमता के विचार से दृश्याभ्यास में पर्दों की संख्या देने की चेष्टा की है, उदाहरणार्थ नबीर कृत 'हरिश्चन्द्र'—पहला ऐक्ट—पहला सीन—साहित्य दरिया—पर्दा नं० ६। अब्दुल्ला कृत 'शकुन्तला' में -- तीसरा ऐक्ट -- दूसरी सीन - मठ—पर्दा नं० ६।

टैबला

३०. रंगमंचीय नाटकों के दृश्य विधान में यदि टैबले का विवेचन न किया जाए तो यह अधूरा रहूँगा। नाटक के प्रत्येक अंक के अन्त तथा अधिकांश दृश्यों के अन्त में हमें इस दृश्य-योजना का संकेत मिलता है, जिसकी वास्तविकता व चमत्कारिता के चरमोत्कर्ष के कारण नाटककारों ने इसे टैबले की संज्ञा दी है। टैबला ज़ेब्री शब्द 'टैब्लो' (Tableau) ज़यबा (Tableaux) का हिन्दी प्रकारान्तर है, जिसका तात्पर्य है चित्र ज़यबा चित्रित स्थिति में बैठे हुए व्यक्ति समूहों का दृश्य। रामलीला वा दशहरा के अवसर पर हमारे यहाँ जो फाँकियाँ निकाली जाती हैं, बाळोच्य नाटकों का टैबला उन्हीं के प्रभाव का अनुकरण प्रतीत होता है। थियेट्रिकल कम्पनियों ने शेक्सपियरकालीन रंगमंच की अपेक्षा बाजार अवश्य बताया। उनकी नाटकीय विधिबोधवाचों व नाटकीय रुढ़ियों का पूर्णतः अनुसरण किया किन्तु यह ध्यान रखने योग्य महत्वपूर्ण तथ्य है कि विस्मयकारी दृश्यक कम्पनियों की अपनी देन थे जो व्यापार, व्यवस्था व्यवसाय के हानि-हान के विचार से विभिन्न रूपों में परिवर्तित व संशोधित किए गए। बंगला रंगमंच ने कभी इस प्रथा का अनुसरण किया। मंच पर सिंह लाने, बासमान से अप्सराएं उतार कर नृत्यकराकर पुनः बासमान में उड़ा ठे जाने वाले दृश्यों के संयोजन में बंगाली कम निपुण नहीं थे। पारसी इस क्षेत्र में उनसे भी

१- बहुत साहित्यी--'रंग सज्जा की भूमिका' नटरंग, वर्ष १, भाग २, पृ० १६

जागे थे जिन्होंने वाक्स्मिता के प्रलौभ में स्वाभाविकता व अस्वाभाविकता की सीमाएं भी लांघ दीं ।

३१. प्रायः उन्हीं स्थलों पर टेबले की योजना की गई है, जहां कथा की दृष्टि से एक नया मोड़ जाता है । पट-परिवर्तन के कारण उन दृश्यों को स्थायित्व देने के लिए नाट्यकार प्रायः ऐसे स्थलों पर कुछ चमत्कारिक दृश्यों की योजना करते हैं, जिससे नए दृश्य के आरम्भ होने तक दर्शकों की कौतुहल वृत्ति जागृत होकर कथा के प्रति आकृष्ट रहे । अपने बीर अभिनयों में 'कथावाचक' जी का यह कथन कि — 'झाप गिरने वाले सीन में झामें हो का जोर न रहे सीनरी का भी हो— ट्रांसफारमेशन सीन होता बहुत ही अच्छा' इसी प्रवृत्ति का प्रमाण है ।

दृश्य क्रम विधान

३२. रसतत्त्व पर विशेष आग्रह के कारण भारतीय नाट्यशास्त्र में अंक के भीतर विविध दृश्यों के विधान को मान्यता नहीं दी गई, क्योंकि वहां समय, स्थान और कार्य के एकीकरण की स्वीकार किया गया है । दृश्य क्रम विधान के सम्बन्ध में साधारणतः यह नियम है कि किसी बड़े दृश्य की समाप्ति के लिए उसके पूर्व छोटे दृश्य की व्यवस्था की जाए जिससे उसके अन्दरबड़े दृश्यकी तैयारी सम्भव हो सके व दृश्य परिवर्तन में निर्देशक को कोई कठिनाई उपस्थित न हो । आलोच्य कम्पनियों के रंगमंच पर इन दोनों ही नियमों का परिपालन नहीं हुआ । वैज्ञानिक साधनों के उपयोग से पारसियों ने अपने रंगमंच को इतना सज्जम बना लिया था कि विभिन्न दृश्यों का प्रस्तुतिकरण उनके लिए कठिन न रहा । पर्दों की सहायता से रंगमंच विभिन्न कक्षों में विभाजित था । जिस भाग में भी अभिनय चलता पीछे के कक्षों में नाटकों की

१- कथावाचक—'मेरा नाटक काठ', पृष्ठ ०, १६५७, पृ० ६५

दृश्य कम व्यवस्था के अनुसार सेट सीन व अन्य उपकरणों की सहायता से सुगमता से अन्य दृश्यों को योजना की जा सकती थी। यहाँ कारण है कि अंकों के भीतर दृश्यों का व्यवस्था के साथ ही एक दृश्य के अन्तर्गत विविध उपदृश्यों के प्रसंग मिलते हैं। श्रीकृष्ण 'हस्तर' के 'गंगाक्षरण' के द्वितीयांक का सातवाँ दृश्य इसका उदाहरण है, जिसमें पट-परिवर्तन की सहायता से हिमालय-हरिद्वार - त्रिवेणी-काशी-गंगा- व सागर के दृश्य शीघ्रता से एक के पश्चात् एक परिवर्तित होते जाते हैं। 'हैदा' के 'मातृमक्ति' नाटक में प्रवीर कुंठे युद्ध के प्रसंग पर युद्धबलित क्रिया-प्रातक्रियाओं को ठेकर बारह दृश्य परिवर्तित होते हैं। 'अकबर गोरक्षा' के प्रथम अंक के प्रथम प्रवेश में परिवर्तन की दृष्टि से छः दृश्य हैं — देवर्षि नाटक का गाते हुए वाकाश मार्ग में दिखायी देना, विष्णु का ताली बजाना-सीन का बदलकर गोकुल का जाना, गडवाँ का चरते हुए दिखायी देना, विष्णु का लक्ष्मीसहित गौ-भक्ति करते कृष्ण के रूप में दिखायी देना— कृष्ण का बंशी बजाना व ब्रज बालाओं का राधा के साथ गाते हुए जाना, कृष्ण का पुनः सुरली बजाना व वृज्जारियों का रास नृत्य तथा वाकाश से छुप्प-दृष्टि, कृष्ण का ताली बजाना—सीन ट्रांसफर, कृष्ण-नारद का प्रस्थान आदि। इस प्रकार के अनेक दृश्य रंगमंचीय नाटकों में उपलब्ध हैं। हमें स्पष्ट है कि कम व्यवस्था व दृश्य संख्या के सम्बन्ध में नाटककारों ने किसी प्रकार के विकस-वन्धनों को स्वीकार नहीं किया। प्रस्तुत कम्पनी की रंगमंचीय उपलब्धियाँ ही उसकी रचना के विधि-विधान का मुख्य आधार थीं।

वैशमुखा एवं अंश-रचना

३३. वैशमुखा एवं अंश-रचना के द्वारा ही पात्र(वभिनेता) अपने व्यक्तित्व को विरोधित करके रंगमंच पर उस चरित्र के रूप में प्रस्तुत होता है जिसका वह अभिनय कर रहा है। अभिनीत चरित्र का प्रत्यक्षामास कराने के लिए अभिनय की प्रभावपूर्णता के साथ ही यह भी आवश्यक है कि अभिनेता की बाहरी

ए-रेखा सभ्य- (Physical Appearance.) अभिनेय पात्र का यथार्थ प्रम उपस्थित करती हो अन्यथा दर्शकों की न्याय-बुद्धि एवं कलात्मक अभिरुचि पर आघात पड़ने से नाटक में अन्तर्निहित उस तत्त्व की अभिव्यक्ति में बाधा पड़ेगी क्योंकि प्रेक्षक उस स्थिति में पात्र के साथ अपना तादात्म्य न अनुभव करसकेगा ।

३४. अभिनेता को किसी चरित्र की भूमिका में उतारने से पूर्व व्यवस्थापक एवं निर्देशक के लिए आवश्यक है कि वह उस चरित्र के सम्बन्ध में पूर्ण जानकारी रखे । वह किस देश एवं काल का प्रतिनिधि है ? उसकी अवस्था एवं शरीर का संगठन कैसा था ? स्वभाव का कौन-सा अंग नाटकीय कथा में अवतीर्ण होता है ? नाटक की घटनाएं उसके जीवन के किन पहलुओं से सम्बन्धित हैं, बाकि बातों की जानकारी के साथ ही नाटक के प्रकार कि वह पौराणिक है अथवा ऐतिहासिक, प्रस्तुत कम्पनी के मंचीय उपकरण, नाटक का वातावरण, प्रकाश व्यवस्था, शरीर संरचना व अभिनेता के स्वभाव तथा अभिनय प्रतिभा का ज्ञान भी अनिवार्य है । पौराणिक व ऐतिहासिक नाटक में दर्शकों की संस्कार बद्ध भावना पर ध्यान रखना पड़ता है । इन अनुभवों के परभाव ही पात्र की वैभूषणा एवं अंग प्रसाधन के प्रति आवश्यक निष्पत्ति सम्भव है ।

३५. थियेट्रिकल कम्पनियों के रंगमंच पर वैभूषणा की व्यर्थता एवं स्वाभाविकता पर अधिक ध्यान नहीं दिया गया । उनके राजा महाराजा के भी कुर्तों और कौच की गदियों के कपड़ों से अपने राजकीय वैभव का श्रीवृद्धि करते व कई-कई दृश्यों में चाहे वह महल का हो या जंगल का दृश्य एक ही अपरिवर्तित वैभू-भूषा में अपना अभिनय करते हैं । १८६६ ई० में विक्टोरिया के लिए लिखे गए ब्रज कावराजी के 'बेवन मनीजेट' से प्रथम बार उसके महत्त्व की अनुपमि हुई । ईरान वैभू की कथा से सम्बन्धित प्रस्तुत नाटक की परशियन प्रेक्षकों ने बर ठंठ से तैयार करवाई गई । चरवती नाटककारों ने इस प्रथा का अनुसरण करते हुए वैभूभूषा पर पर्याप्त ध्यान दिया, किन्तु केवल रंगमंच पर

६- कदापीर की पैशन की संभाता के विचार उनके बुद्धिमान कथड़ी नाटक में ।

साप्ताहिक विचारधारा शरीरक — 'पारसी नाटक तस्ती', १९५०, पृ० ५०

क्योंकि वहाँ उसकी उपस्थिति अनिवार्य थी । नाटक में तत्सम्बन्धित सकेत नहीं मिलते ।

३६. राजकुमार जी ने पेशेवर संस्थाओं की दृश्य-सज्जा, वेशभूषा, अंग-रचना व प्रकाश व्यवस्था को अव्यवस्थित, अराजक एवं निरुपेक्ष कोटि का ठहराते हुए उसपर कटु समीक्षा दी है । उनके अनुसार -- 'वह न तो यह जानते हैं कि रंगमंच किस चिह्निका का नाम है और न इनके यह पता है कि रंगमंच को किस तरह सजाना चाहिए । दो चार पांच प्रकार के पर्दों से सभी तरह के नाटकों की-वह ऐतिहासिक^{ही} अथवा सामाजिक, पौराणिक हो या संगीत नाटक-- आवश्यकता की पूर्ति कर देते हैं । रंगमंच को सजाने का इनका ढंग भी प्रायः एक-सा होता है । वेशभूषा के क्षेत्र में भी ऐसी ही अराजकता नजर आती है । जो टोप चिकन्दर के माथे पर ठगाने के लिए उपलब्ध होता है, वहाँ महाराजा प्रताप के मस्तक की शोभा बढ़ाता है । अंग-रचना का काम किसी तरह रंग पीत कर भूरा कर लिया जाता है । प्रकाश व्यवस्था का तरीका भी किलकुल नया-तुला है ।' .

३७. ये विचार पूर्ण सत्य नहीं हैं । विशेषतः दृश्य-सज्जा के सम्बन्ध में तो लेखक ने अतिरंजनापूर्ण कथन किया है । रंगमंच के शिल्प का उत्पत्ति तथा दृश्य-सज्जा पर कितना व्यय उक्त पारसी संस्थापकों द्वारा किया गया, उसको देखकर भी यह कहना कि वह सीमित पर्दों के द्वारा ही सभी प्रकार के नाटकों के दृश्य प्रस्तुत किए गए पूर्णतः अनीचित्यपूर्ण है । इस सम्बन्ध में सेट डीज़न व ट्रांसफर मैज़न डीज़न का उल्लेख पहले किया जा चुका है ।

३८. यह सत्य है कि वेशभूषा की दृष्टि से जालीब्य रंगमंच पर देख काठ नव लोक दोष दृष्टिगत होते हैं, किन्तु केवल इसी आधार पर उनके महत्व को अस्वीकार करना उचित नहीं । प्रारम्भिक युग के इन नाटकों की नाट्य शैली स्वकी सम्पूर्णता व न थी कि वातावरण व परिस्थितियों के सूक्ष्म वर्णन की चेष्टा की जा सके । व्यापार-व्यवसाय के विचार से मझीली वेशभूषा व चमत्कारिक दृश्य विचारों का संयोजन ही उनका मुख्य लक्ष्य था ।

बध्याय -- ११

-०-

उपसंहार

उपसंहार

महत्त्व, मूल्यांकन और दैन

१. कथावस्तु, चरित्र-चित्रण, कथोपकथन, भाषा, शैली, संगीत आदि नाटकीय तत्वों का दृष्टि से अध्ययनोपरान्त थियेट्रिकल कम्पनियों का योगदान व महत्त्व का दृष्टि से उनका समुचित मूल्यांकन यहां अनिवार्य प्रतीत होता है।

लोकप्रियता

२. मध्यकालीन लोकरंगमंच के कुछ अशिष्ट रूपों के अतिरिक्त १६ वीं शती तक उत्तरार्द्ध तक हिन्दी के पास रंगमंच नाम से अर्थात्त अपनी कोई वस्तु नहीं थी। सर्वप्रथम पारसियों ने इस क्षेत्र में सराहनीय प्रयास किए। शेक्सपियर कालीन रंगमंच को भारतीय वातावरण में उपस्थित करके उत्तरभारत में उन्होंने विविध साधनों एवं उपकरणों से युक्त एक नवीन रंगमंच की नींव डाली। विविध परदों के प्रयोग से प्रकृत दृश्यों को रंगमंच पर प्रस्तुत किया तथा नारी को उसकी सम्पूर्ण साज-सज्जा में प्रथम बार रंगमंच पर उतारा। अभावकाल में व्यापार-व्यवसाय की हानि से संयोजित ये प्रयोग जन आकर्षण की दृष्टि से पर्याप्त लोकप्रिय हुए। लोगों ने थियेटर में नारी को उस साज-सज्जा को और निकट से देखा जैसे वे अब तक नाच सुजरी में देखा करते थे। अब तक किसी ने भी स्त्री को नाटकीय भूमिका में रंगमंच पर उतरते नहीं देखा था। अतः हजारों की संख्या में लोग पत्नी के गहने देवकर उसे देखने के लिए दौड़े। दृश्य-सज्जा का आस्वादन लिए हुए पैदाकों की रुचि पर टीका-टिप्पणी के साथ यह मट्ट जी ने अपने एक लेख में पारसी अभिनयों की लोकप्रियता पर व्यंग्य करते हुए लिखा है -- 'इस महीने यहां पारसी थियेटर की बड़ी हल रही, कम मास पर्यन्त नित्य तमाशा हुआ किया। कितनों ने अपनी कीर्षे गिरी रखकर थियेटर देख डाला। बलाह, फेरी या दूसरे दुष्टपुंजिए रोजगारी को दिन भर की रंग में कुछ बार जाने क्नाते हैं वे भी वे-भी दिन भर दौड़ हुए जो अब भी चाते सांक को थियेटर तीर्थ के पारसी पंठों को बार जाने की बखिया

दे जाते थे। भीड़ की कसामसी में गर्मी से लोगों के दम बन्द हो जाते थे, प्यास के तड़के से जीभ चटचटाने लगती थी पर बिना तमाशा ^{खत्म} स्तन हुए लोग किसी तरह नहीं हटते थे। लगभग समानरूप भावों की अभिव्यक्ति जहाँगीर जो पैस्तन जी संभाता ने अपने उस प्रसंग में की है, जब कि विक्टोरिया नाटक कम्पनी दिसम्बर १८७६ ई० में अपना दिल्ली यात्रा के अवसर पर जामा मस्जिद के सामने एक बड़े पंडाल में नाटकीय प्रयोग कर रही थी। इन अभिनयों के पीछे जनता पागल थी। उसे एक साथ न जाने कितना कुछ मिल गया- कि उसने प अपनी सुख-सुविधा, संपत्ति व सब कुछ उस पर न्यायवाचक कर ^{कर} दी।

३. निम्न व अशिष्ट रुचि के दर्शकों तक ही यह लोकप्रियता सीमित रही हो, ऐसा नहीं है। साहित्यिक नाटकों पर भी इसका पर्याप्त प्रभाव रहा। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने थियेट्रिकल कम्पनियों के नाटकों की अवज्ञा, अश्लीलता भोकेमन, कुराचिपूर्णता व कृत्रिमता से दुःख्य होकर उच्च उद्देश्य व सुरुचि सम्पन्नता के वादर्श को सामने रखकर भी ही अपने नाटकों की रचना की हो, किन्तु रंगमंच की जो रूपरेखा उनके सामने रही वह पारसो कम्पनियों की ही थी। इसी को सामने रखकर उन्होंने परिष्कृत शैली में अपने नाटकों को प्रस्तुत किया। इसके उपरान्त भी पद्य-प्रयोग एवं गीतों का बहुलता, आनुप्रासिक कथोपकथन की मरभार, अतिमान-वीर्यक घटनाओं एवं दृश्यों की अवतारणा, हल्के फुल्के हास्य की योजना, माया-

१- 'पारसी थियेटर से हमारा क्या फायदा है?' (लेख)

हिन्दी प्रदीप, जिल्द ५, संख्या ८, १ अप्रैल, १८८३, पृ० १८-१९

२- पारसी नाटकीय अनुभव, पृ० १६७ -- 'हमारा नाटको जोधा माटे लोकोना तुटातुट पड़े, मोटा बरवारीधी ते गरीबों गरीब वर्गना लोको प्र पण हमारा नाटको जोधा बावबा लागे। ते केटला सुधी के बीचारा गरीब शक्कावोके पोतानी मल्ल को केवी, कोहं कोहं गरीब सेहतावो पोताना डोरो केव्या, गरीबोके पोताना राचरबीठा डरवाटलो कीधा जने बणी केटली हय यह के गरीब मकानबोकावोके पोतानी मालकीना मकानो बटोके 'हरिसे' करी नासी नाटक जोस घरी कीधी।'

शैली में उर्दू की प्रतिच्छाया, अंकों के अन्तर्गत दृश्यों का विधान आदि बातें जिन्हें कि लेखकों ने पारसी नाटकों की प्रमुख विशेषताओं कहा है, न केवल भारतैन्दु में वरन् उनके सहयोगी व समकालीन नाटककारों की रचनाओं में भी इन विशेषताओं की प्रतिच्छाया दृग्गम्यता से ढूँढ़ी जा सकती है। पण्डित जीवानन्द शर्मा के 'मोक्ष प्रतिज्ञा' (१९०१), ज्वालाप्रसाद के 'श्री रामलीला नाटक' (१९०२), मुंशी तोताराम के 'साता रविवम्बर' (१९०३) जानकीदास के 'रामलीला' (१९०४), महावीर सिंह के 'नलदमयन्ती' (१९०५), गोचारण गौस्वामी के 'वर्मिन्त्यु' (१९०६), सुदर्शनाचार्य के 'अनघ नल चरित्र' (१९०६), रामनारायण मिश्र के 'जनक बाढ़ा' (१९०६), विन्ध्येश्वरी दत्त शुक्ल के 'शिवाशिव नाटक' (१९०६), राममजन सिंह के 'नरसिंहावतार' (१९०६) ब्रजचन्द बल्लभ के 'रामलीला' (१९०८) कृशीराम के 'राजा हरिश्चन्द्र' (१९०८), रामनारायण मिश्र के 'कंसवध नाटक' (१९१०), नारायण सहाय के 'रामलीला नाटक' (१९१२) व रामगुलाम लाल के 'धनुषयज्ञ लीला' (१९१२) आदि पौराणिक नाटकों में ये सभी विशेषताएँ पर्याप्त मात्रा में हैं। इनके अतिरिक्त वैष्णवीनन्दन त्रिपाठी, लाल सदाबहादुर मल्ल, अम्बिकादत्त व्यास, बदरी-नारायण अक्सस चौधरी प्रेमधन, बलदेव प्रसाद मिश्र, तोताराम वर्मा, दामोदर शास्त्री, प्रतापनारायण मिश्र, ज्वालाप्रसाद मिश्र, जज्जैर के हसनलाल कासलीवाल, दुर्गाप्रसाद मिश्र, श्रीकृष्ण काश्मीरी उर्फ तकरू, विजयानन्द त्रिपाठी, कमलाचरण मिश्र, जीवानन्द ज्योतिर्विद, शालिग्राम वैश्य, विचित्र कवि गौस्वामी, जगतनारायण, मंसाराम, बन्दीदीन दीपित, प्रसूतल कायस्थ, जवाहरलाल वैद्य, देवदत्त शर्मा, कुटुनलाल आदि नाटककारों ने विषय की दृष्टि से भारतैन्दु से प्रेरणा ग्रहण करते हुए देशहित और समाज-सुधार की भावना को ध्यान में रखकर तत्कालीन रंगमंच के लिए अपने नाटकों की रचना की जिसमें जनता के मनोरंजन का विशेष ध्यान रखा गया था। पारसी खेलों का प्रभाव इनकी लगभग सभी रचनाओं में पाया जाता है। डा० बाबूजीय ने अपने शोधप्रबन्ध में इनकी कृतियों की विस्तृत सूची दी है^१। नाट्य कला की दृष्टि से हरिश्चन्द्र स्कूल की कला पारसी नाटकों

रै उन्नत न था, हाँ उसका वातावरण अधिक शुद्ध था और नैतिक चित्रण उन्नत था । भारतेन्दु युग के पश्चात् द्विवेदा युगिन लेखकों तथा जयशंकरप्रसाद व उनके समकालीन लेखक गोविन्द वल्लभ पन्त, जन्नाथप्रसाद मिलिन्द के नाटकों में भा रंगमंचा य नाट्य-गुणों का यत्किंचिद् प्रभाव परिलक्षित होता है ।

व्यावसायिक पारसी रंगमंच की विशेषताएं

४. नाटकों का समाप्ता में उक्त रंगमंच की विशेषताओं का विवेचन किया जा चुका है । यहाँ केवल सामुहिक रूप से उसके सम्पूर्ण कार्यकाल (१८६८-१९३५) की दृष्टिपथ में रखते हुए केवल संकेत रूप में ये विशेषताएं प्रस्तुत की जा रही हैं ।

५. १- बालीवुड कम्पनियों के मालिक विभिन्न उद्योग-दायित्वों का निर्वहण कर रहे थे । वे न केवल कुशल अभिनेता, रंगमंच व्यवस्थापक व निर्देशक थे, बल्कि अपनी अभिरुचि के अनुसार लेखनकला, संगीत एवं नृत्यकला को भी अपनी प्रतिभा से समृद्ध करने की चेष्टा में तत्पर थे । दादा भाई रतन जी बूढ़ी, सौराब जी पटेल, केशव नवरोजी काबराजी, जहांगीर जी पेस्तन जी संभाता, धनजी भाई पेस्तन जी मदन, फाराम जी पेस्तन-ज मदन, कावस जी लटारु, सौराब जी बालीबाला, व नौरोजी इसके उदाहरण स्वरूप हैं, जिन्होंने रंगमंच की विभिन्न कलाओं की अपनी प्रतिभा से सम्पन्न कराया ।

६. २- रोमांचकारी नाटकों तथा शेक्सपियर व अन्य अंग्रेजी नाटककारों के नाटकीय अनुवादों से प्रस्तुत रंगमंच के कार्यकारी जीवन का आरंभ हुआ था किन्तु शीघ्र ही इसका स्थान पौराणिक व सामाजिक कथानकों ने ले लिया । भारतीय रंगमंच व उसकी सम्प्रदाय, संस्कृति तथा भारतीय जीवन से सम्पन्न कथानकों को रंगमंच पर प्रस्तुत किया जाने लगा । इन रोमांचकारी पौराणिक व सामाजिक नाटकों का उल्लेख पूर्ववर्ती अध्यायों में क्रमानुसार किया जा चुका है ।

७. ३- नाटककार कम्पनी के निम्न बन्धनों में बाध व पैतृकबद्ध थे । प्रत्येक कम्पनी अपने स्थायी नाटककार रखती थी, जो वहीं रहकर

मालिकों का रुचि के अनुसार अपने नाटकों की रचना करते थे । फलतः कृतियों में उनके लेखकों की उन्मुक्त प्रतिभा की चरितार्थ होने का अवसर नहीं मिला । वरन् कम्पनी मालिकों के व्यावसायिक दृष्टिकोण के कारण अनेक सटके वाले दृश्य, संवाद व आवश्यक बातों का बाहुल्य हो गया ।

८. ४- संगीत एवं नृत्य का आधिक्य -- भी जन-रुचि का मांग व व्यापार -व्यवसाय प्रवृत्ति के परिणाम स्वरूप था ।

९. ५- बोलचाल की भाषा का प्रयोग-- पर्यटन कम्पनियों के नाटकों की अभिनयगामी जननक जनता समाज के सभी वर्गों से सम्बन्धित थी, अतः नाटककारों को उनके मनोरंजनार्थ साहित्य के सुष्ठु कलात्मक व मात्र सम्पन्न रूप की अपेक्षा नाटकों की भाषा के जनरूप को अपनाना पड़ा । भाषा के सम्बन्ध में लययुक्त गद्य का प्रसंग भी विचारणीय है ।

१०. ६- मुख्य कथा के साथ उपकथाओं व प्रहसन का संयोजन भी अनिवार्य था । प्रारम्भ में इन तानों ही कथाओं का अस्तित्व अपने स्वतन्त्र रूप में था , किन्तु उत्तरवर्ती काल में उद्देश्य विशेष की प्रधानता व उसके प्रतिपादन पर दृष्टि रखते हुए मूल से उसके संयोजन की चेष्टाएं की गईं । हास्य के प्रसंग में अवश्य संगठन की दृष्टि से अन्त तक शैथिल्य व स्कांकरण की भावना के अभाव के यत्किंचित् उदाहरण उपलब्ध होते हैं ।

११. ७- अपनी प्रारम्भिक स्थिति में औजी रंगमंच के समान ही स्त्री पात्रों के बालीच्य रंगमंच पर उतरने की स्वतन्त्रता नहीं थी । उनकी भूमिकाओं का निर्वाह प्रायः पुरुष पात्र ही किया करते थे । जो इस क्षेत्र में अपना विशिष्ट प्रतिभा के कारण रंगमंच पर विशेषरूप से इन भूमिकाओं के लिए ही नियुक्त थे । जयसंकर सुन्वरी, बाल गंधर्व (मराठी), सौराब जी बालीवाला, पेस्तन जी मर्दिय, जसोद जी मादन, मास्टर निखार , पुरुषोत्तम नायक, कमल बनीषह की स्त्री भूमिकाएं बड़ी स्वाभाविक होती थी । दादाभाई सौराब जी पटेल ने अपने 'कन्वरसमा' (१८७०) में विक्टोरिया के रंगमंच पर सर्वप्रथम चार हेवराबादी फैमली को लाकर स्त्रियों को रंगमंच पर लाने की प्रथा का सूत्रपात किया व बाद में अन्य कम्पनियों ने भी इसका अनुकरण किया ।

१२. ८- सभी कम्पनियों भ्रमणशील थीं ।

६- नाटक उक्त रंगमंच पर अभिनीत होने के उद्देश्य से ही लिखे गए ।

थियेट्रिकल कम्पनियों की देन

१३. हिन्दी नाटक साहित्य के संस्कृत नाट्य परम्परा तो विरासत में मिला किन्तु मध्ययुगीन लोक-नाटकों के अशिष्ट घोरु व अन रंगमंच के अतिरिक्त रंगमंच का कोई स्थायी स्वरूप उसके समक्ष नहीं था । १६ वीं शताब्दी तक इस क्षेत्र में प्रगतः अन्विकार रहा । सर्वप्रथम बम्बई के पारसियों ने अपनी थियेट्रिकल कम्पनियों के रूप में विभिन्न साधनों एवं वैज्ञानिक उपकरणों से युक्त एक नवीन रंगमंच का रूप-रेखा प्रस्तुत की जिसके योगदान को उक्त रंगमंचाय नाटकों के कलाविधान का कटु बालीका करने वाले सभी विद्वान् समीक्षकों ने मुक्तकंठ से स्वीकार किया है । यह रंगमंच वस्तुतः शेक्सपियरकालीन आंग्ल रंगमंच का भारतीय रूपान्तर था, जिसने अंग्रेजी नाटकों के अनुवाद तथा पारसी-गुजराती नाटकों के अभिनय से अपने जीवन का आरम्भ किया । प्रश्न यह है कि हिन्दी रंगमंच व और नाटकों से यह कहाँ तक सम्बद्ध है? इसे हिन्दी का रंगमंच स्वीकृत किया जाए क्या नहीं ? सैठ गोविन्ददास जादि इस विद्वानों ने इसे उर्दू भाषा का रंगमंच मानकर हिन्दी रंगमंच मानने से अस्वीकार कर दिया । इतिहास सण्ड में कहा जा चुका है कि अपनी विशिष्ट नाट्यशैलियों का अनुसरण करने वाली व पारसी थियेट्रिकल कम्पनियों ने किसी एक भाषा के नाट्याभिनयों तक अपने को

१-(अ) सैठ गोविन्ददास--नाट्यकला वीमांसा, सं० १९६२, प्रकाशन, पृ० १४०

(आ) डा० बासुदेवनन्दनप्रसाद--भारतैन्दुरा का नाट्य साहित्य और रंगमंच (अप्रकाशित शोधप्रबन्ध) १९५६, पटना विश्वविद्यालय, पृ० १४४।

(इ) डा० श्रीकृष्णलाल-हिन्दी साहित्य का विकास' तृ० सं०, १९५२, पृ० २०३

(ई) वैद्यनाथ शर्मा-'हिन्दी नाटक साहित्य का बालीकानात्मक अध्ययन', पृ० ६८

(अ) कल्याणकर प्रसाद--'काव्य कला तथा अन्य निबन्ध' व० सं०, पृ० १०५

सामित नहीं रहा। पारसी गुजराती के अतिरिक्त गुजराती, (१८७१) उर्दू (१८७१), व हिन्दी (१८७२) तीनों ही भाषा के नाटक समयानुसार उक्त रंगमंच पर वर्णितात हुए। 'उर्दू और हिन्दी के अत्यधिक निकट सम्बन्ध के कारण उसे कुछ दूर तक हिन्दी का रंगमंच क भी माना जा सकता है' गोविन्ददास जी का यह अनुमानात्मक कथन हिन्दी रंगमंच के प्रति पूर्णतः न्यायपूर्ण नहीं है। पारसी रंगमंच ने हिन्दी रंगमंच के विकास और स्वरूप पर बड़ा गहरा छाप छोड़ा है। १८७२ ई० से १९३०-३५ तक आलोच्य रंगमंच पर हिन्दी नाट्याभिनयों का लम्बा परम्परा को पैसकर भी यह कहना कि इसका हिन्दी रंगमंच से कोई सम्बन्ध नहीं है, पूर्णतः अनौचित्यपूर्ण है। प्रारम्भ में यह धारा नवीन नाट्य प्रयोगों के कारण तथा अपना सास जमाने व ठी स्थिति को सुदृढ़ बनाने के प्रयासों में क्षीण अवश्य रही, किन्तु सन् १९१३ में 'केताब' के 'महाभारत' ने सभी भाष्य प्रयोगों को ज्वलत करते हुए उसे स्थायी रूप में हिन्दी रंगमंच के रूप में प्रतिष्ठित कर दिया। यदि हिन्दी रंगमंच के इतिहास में से इस काल (१९१३-१९३०) को अलग हटा लिया जाए तो हिन्दी साहित्य के रंगमंच के नाम पर गौरव लैनें जैसा कोई चीज बाकी नहीं रहती। वास्तव में पारसी हिन्दी रंगमंचीय नाटकों का पूरा हिन्दी रंगमंच के इतिहास का 'स्वर्णयुग' है। सन् १९३० तक ही नहीं, बरन् उसकी क्षीण परम्परा आधुनिक काल तक सिंच आई है। पृथ्वीराज कदर द्वारा स्थापित पृथ्वी थियेटर्स, कलकत्ते की वर्तमान मूनलाइट कम्पनी तथा लगभग उन्हीं के आदर्शों पर और मूल्यों को अभिव्यक्त करने वाला दिल्ली का 'थ्रि आर्ट्स क्लब' (Three Arts Club) आज भी उसी परम्परा को जधुरे, जलकत रूप में बार बार याद रहे हैं^२।

१४. हिन्दी-उर्दू रंगमंचों के अतिरिक्त बंगदेश को छोड़कर लगभग सभी प्रदेशों में उनके नवीनतम रंगमंचों का विकास पारसी रंगमंच का प्रेरणा के फलस्वरूप हुआ। महाराष्ट्र का आधुनिक जैन पटयुक्त रंगमंच इसी की फेन है।

१- सैठ गोविन्ददास- 'नाट्य कला मीमांसा', १९६२, संवत् ५०१३६

२- मैथिल्य के -- 'हिन्दी रंगमंच परम्परा और प्रयोग'; नटरंग, वर्ष २, अंक ५
जनवरी-मार्च १९६६, पृ० १२

तमिल रंगमंच पर महाराष्ट्र। रंगमंच का प्रभाव पड़ा। स्टाकिन्स्टन, जल्फ्रेड तथा विक्टोरिया थियेट्रिकल कम्पनियों की समय-समय पर मद्रास यात्रा के फलस्वरूप १८८८-९० में 'म्यूजियम थियेटर' तथा लगभग इसी समय 'ह कनेया स्पड को' का स्थापना हुई। गुजराती रंगमंच का सूत्रपात तो इन्हीं थियेट्रिकल कम्पनियों में उनके पारसी अभिनेताओं द्वारा हुआ।

१५. पारसी व्यावसायिक कम्पनियां भ्रमणशील थीं।

उन्होंने देश के विभिन्न भागों में विचरण के करके अनेक स्थानों पर अपने नाटकीय प्रयोग किए। उनके इस भ्रमण से जनता में न केवल नाटक देखने का रुचि का पुनर्जागरण हुआ, बल्कि परोक्ष रूप से हिन्दी के प्रचार को भी प्रभय मिला। प्रारम्भ में हिन्दी का यह स्वरूप, हिन्दुस्तानी के अधिक निकट था, किन्तु परवर्ती काल में 'कैताब', ६७ व विशेष रूप से 'कथावाचक' जी की उत्तरवर्तिनी रचनाओं में उसके स्वरूप को परिमार्जित व परिष्कृत करने की पर्याप्त चेष्टाएं हुईं। ज्ञाना आवश्यक है कि उनकी भाषा का स्वरूप बोलचाल की भाषा के निकट रहा। ज्ञातः चन्द्रप्रकाश जी का यह कहना कि 'पारसी कम्पनियों ने हिन्दी के प्रचार के लिए न तो हिन्दी के नाटक लिखाए और न उनका अभिनय कराया'—इस सम्पूर्ण इतिहास के बाद न केवल तथ्यहीन प्रतीत होता है, बल्कि भ्रामक है। पारसी रंगमंच की दूसरी प्रमुख उपलब्धि थी उसकी सुशोभित सीन-सोनरियां। अनेक असंभव लगने वाले दृश्यों को रंगमंच पर सम्भव बनकर प्रस्तुत करने के प्रयास से रंगमंच की जिस टेक्नीक और रंगमंचीय शिल्प का विकास हुआ उनमें पारसियों का योगदान निरक्षय ही महत्वपूर्ण है। उन्होंने पहली बार विविध दृश्य विधानों का आयोजन किया तथा सेट सीन व क्वरसीनों के द्वारा अनेक दृश्य एक साथ रंगमंच पर प्रसार जाने लगे। उनके दृश्य विधान का यह कला हिन्दी रंगमंच के विकास की एक निश्चित अवस्था मानी गई है।

१६. इन समस्त प्रयत्नों के ऊपर हिन्दी हिन्दू तथा समाज-सुधार के मार्गों के प्रचार-प्रसार की दृष्टि से प्रस्तुत कम्पनियों की स्थापित रसाधिक-महत्वपूर्ण है जिसका विवेक व्यावस्तु वाले अध्याय में किया जा चुका है। ज्ञातः

१- माहुरीब सुक— वास्तेन्दु झा का नाट्य साहित्य, पृ० ३०३

उसका पुनरावर्तन यहाँ उचित प्रतीत नहीं होता ।

मुल्यांकन

१७. हिन्दी नाटक साहित्य के विद्वत् विद्वानों के मत प्रस्तुत रंगमंच के प्रति कुछ अच्छे नहीं हैं । नाट्यकला अभिनेयता व सामाजिक तथा सांस्कृतिक उपयोगिता का दृष्टि से इन नाटकों पर कटु समाचार दे दी गई । 'वराजक व अव्यवस्थित' नाट्यकला के साथ ही 'सस्ते और मंदे' ढंग के पारसी थियेटरों पर जनता में छरुचि प्रसार व उनकी मनोवृत्ति को दुषित करने का आरोप लगाया गया है । रुचि परिमार्जन के स्थान पर उसे जन - रुचि का परिपूरक कहा गया^३ । बांदे के सम्पादक श्री रामरत्न सिंह सहाल ने एक अमेरिकन अभिनेयक के विचारों का अनुवाद करते हुए इस सम्बन्ध में कहा है कि जनता ने नाटक को अपना ऊपर नहीं बनाया जितना कि ज्ञात रूप से नाटक ने जनता को और इसका परिणाम यह हुआ कि उसे अब मनोरंजन के सिवा जी- कुछ नहीं अच्छा लगता । मनुष्य समाज को एक बहुत बड़ी आवश्यकता की पूर्ति के लिए बन्ध लेकर और धर्म मुलक होकर नाटक ने अपने जन्म सिद्ध अधिकार को उबर पूर्ति के लिए केव दिया है^४ । उसने अपनी मोहिनी के रूपर की घेदी पर बलिदान कर दिया है, क्योंकि जनता से प्रभु बन लेकर उसके बदले में यह नाणिक विनोद के सिवा उसे और कुछ नहीं देता^५ । पारसी - थियेटरों का यह शुद्ध व्यावसायिक दृष्टिकोण देश में सांस्कृतिक छरुचिपूर्ण वातावरण पैदा कर रहा था । उर्दू कविता की शोली और बाजारू गानों के प्रयोग से ये नाटक पुंजीपतियों के लिए द्विगुणित लाभप्रद सिद्ध हुए । इन

१- डा० श्रीकृष्णलाल-बाहुनिक हिन्दी साहित्य का विकास, वृत्सं०, १९५२, पृ० २१३

२- डा० लक्ष्मीधर बाबू-बाहुनिक हिन्दी साहित्य '१९४८, पृ० २४१

३- डा० चन्द्रमाला-बाहुनिक हिन्दी साहित्य, पृ० १६८

" They had a practical bent of mind and so put commercial success based on this formula - Give the public what it wants' above artistic achievements. "

४- 'सिनेमा और थियेटर' बांदे वचं ६, सप्टर, सितम्बर, १९२८, पृ० ५६१-६२

५- बन्धन सिंह - 'हिन्दी नाटकों का विकास', जालोचना अक्टूबर १९५२, पृ० ५१-५२

नाटकों से कम्पना-मालिकों को प्रभुत अर्थ-लाभ हुआ । तत्कालीन जन-जागरण को जो अन्ततः मालिकों के हितों पर कुठाराघात करने वाला सिद्ध होता-- एक प्रति-क्रियावादी अक्रियमाण दिशा का और मोड़ने का प्रयास किया गया । मट्ट जा ने अपने एक लेख में देश, भाषा व साहित्य पर धियेट्रिकल कम्पनियों के प्रभाव, उनके मनोरंजनात्मक दृष्टिकोण व उद्देश्यहानता का सम्पूर्ण मानचित्र इस प्रकार प्रस्तुत किया मम्म है -- 'हिन्दु जाति तथा हिन्दुस्तान को जलद गिरा देने का दुगम से दुगम उतका यह पारसा धियेटर है जो दर्शकों को जाशिका माशिका का लुत्फ हासिल करने का बड़ा उम्दा जरिया है । क्या मज़ाल जो तमाशबानों को कहां से किसी बात में पुरानी हिन्दुस्ताना का फलक मन में जाने पावे ? क्षना पोर पैगम्बर , परी हुर का जहर कहां न पावोगे । तीसरे शायस्तगा की नाक, उर्दु का जौहर मुफ्त में दस्तयाब होता है । सब कहो तो यही तान बड़े बड़े फायदे नाटकों के अभिनय के हैं-- पहला धर्म सम्बन्धी, समाज सम्बन्धी या राजकीय संबंधा उत्तम उपदेशों का मिलना, दूसरा देश का पुरानी रीति-नीति को किसी पुराने इतिहास या घटनाओं का अभिनय कर दसना अथवा प्रचलित कुरांतियों का कुराव्यों को दिसाना, तीसरे भाषा का प्रचार । थोड़े से मध्य लोग यहां समझ जब कोई वहां जानता भी न था कि नाटक क्या वस्तु है, इसके अभिनय में प्रवृत्त हुर हिन्दी के कई एक नाटकों का उन्होंने अभिनय कर लोगों को इसका शौक बिछाया । पीछे बम्बई के पारसियों का एक दल बम्बई से चला और वे बड़े-बड़े शहरों में इस ढंग का अभिनय करने लगे । अस्तु यहां तक दुरा न था क्योंकि उनके अभिनय में भा किसी-सी तमाश में पुरानी रीति-नीति और हिन्दी काई विरोध न था । पीछे दिल्ली, लखनऊ, आगरा आदिकई शहरों के किाड़े नोजवानों का गिरोह जमा हो अभिनय को, जो सभ्यता का प्रधान अंग था और फलाई के प्रचार तथा सदुपदेश प्राप्त करने का उत्तम द्वार था, इस दुर्गति को पहंचाया । हमारी पुरानी हिन्दुस्तानी का सत्बानाश कर डाला और नई उभार के तरुण जाँ की उनकी कई उमंग के लिए बड़ा सहारा मिल गया । मत्रिष्य में इसका परिणाम यही होने बाछा है कि हमारी नई दृष्टि में जायेंता और हिन्दुपन का

विन्हे भी न बचा रहेगा^१।' जनार्दन भट्ट ने ^{कम्पनियों} उनकी उत्तरवर्तिना हिन्दी रचनाओं को जनता के धन और समय का अपहरण करने वाला कहा है^२। कुछ बालीवुडों ने व्यावसायिक कम्पनियों के दोषों को गिनाते हुए उनके नाटकों में 'जीवन का उठान की योजना' व 'विषय की विविधता' के अभाव के साथ ही उन्हें जनता का दुःखत मनोवृत्ति का पारपुरक कहा है।

१८. बालीवुड नाटक साहित्य के प्रति ये समावाहक कहाँ तक व्यासंगत हैं? इस सम्बन्ध में उपर्युक्त समावाहकों से उद्धृत निम्न निष्कर्षों का अध्ययन आवश्यक है --

- १- कलागत दृष्टि से अश्लील, अव्यवस्थित, भेद व विषय विविधता के अभावों से पूर्ण।
- २- जनता में बहुतवि प्रसार वर्षक।
- ३- विनोद व मनोरंजन के अतिरिक्त उच्च आदर्शों व उद्देश्यों से रहित।
- ४- सांस्कृतिक^{२६} बहुतविपूर्ण वातावरण के निर्माणकर्ता^{अत्यंत}।
- ५- जीवन उठान योजना की दृष्टि से अभावग्रस्त।

१९. द्वितीय व चतुर्थ निष्कर्ष वस्तुस्थिति में एक ही बात के पुनरावर्तक है। भट्ट जी द्वारा कथित पुरानी हिन्दुत्वानी की फलक का अभाव भी वही तथ्य से अनुगत है। तीसरा व पांचवा निष्कर्ष भी एक ही तथ्य पर आधारित प्रतीत होते हैं, जिसे भट्ट जी ने नाटक की उद्देश्यपूर्णता तथा प्रस्तुत कम्पनियों में उसके अभाव की दृष्टि से विवेचित किया है।

२०. बालीवुड से पूर्व यह ध्यान रखना आवश्यक है कि पूर्वार्द्ध (१८७१ई०से १९१२ तक) और उत्तरार्द्ध (१९१३-१९३०) युग के रंगमंचाये नाटकों में कला, कलावि स्थापन, भाषा की मजबूत प्राण-प्रतिष्ठा व उद्देश्य

१- 'पारसी थियेटर' -- हिन्दी पत्रिका, भाग २५, संख्या ६-१२

२- जब ये पारसी कम्पनियाँ हिन्दी के नाटक करने लग गई हैं। अच्छे-अच्छे सामाजिक, ऐतिहासिक और धार्मिक नाटक न करके वे सिर पैर के नाटक बनवा और हाथी रुपए छीन-छीनरी में नष्ट करके, पैसों को नवाजा जनता के धन और समय का अपहरण करती है। -- माधुरा, छात्र १९२७

पूर्णता का दृष्टि से पर्याप्त अन्तर है। प्रारम्भिक युग के रचनाकारों के समान नाट्य - रचना का कोई आदर्श नहीं था। व्यापार, व्यवसाय के क्षेत्र में अपना स्थिति सुदृढ़ बनाने व प्रेक्षकों को आकर्षित करने के उद्देश्य से होने वाले नये-नये प्रयोगों ने नाट्य-कला का दृष्टि से किता रथाया रूप की प्रतिष्ठा को प्रोत्साहन नहीं दिया। फलतः नाटक विविध प्रकार के अजायबघर हो गए। निम्न वृत्तियों से अपील करने वाले हास्य की स्वतन्त्र रोमांचकारी व शृंगारिक भावों की प्रधानता व स्त्री की भूमिका पर पौराणिक व ऐतिहासिक कथाओं का अवतारण, समाज को उन्नत करने वाले भावों के स्थान पर नृत्य, गान, दृश्य, दृश्यान्तर व आकर्षक वेशभूषण के प्रति प्रबल मोह ने इन नाटकों को न केवल कला का दृष्टि से शीथिल व अव्यवस्थित बना दिया वरन् सांस्कृतिक दृष्टि से भी यह हेय रहे। 'तात्त्विक' के 'सत्य हरिश्चन्द्र' आदि कुछ नाटक अपवाद स्वरूप अवश्य हैं किन्तु फिर भी इनका कला उत्तरवर्तिनी नाटकों के समान नहीं ठहरती।

२१. बीसवीं शताब्दी के द्वितीय दशक से 'केताब', 'कथावाचक' व आगा हन् के पौराणिक व सामाजिक नाटकों द्वारा इन दोषों के परिमार्जन व परिष्कार की प्रवृत्ति छद्मित होती है। इसका मुख्य कारण है जनता का मनो-मिराचियों में परिवर्तन। नारी की अदृष्ट साज-सज्जा, नवान व वैज्ञानिक उपकरणों से युक्त रंगमंच, कलात्मक दृश्य विधान को समानु रूप ढंग में एक लम्बे काल तक देखते रहने के पश्चात् जनता में इनके प्रति अब यह उन्माद न था जो कि पूर्ववर्ती नाटकों में मिलता है। उस समय रंगमंच के अभाव व उसके प्रति अपनी तीव्र ललक के कारण प्रेक्षकों ने उक्त-रंगमंच पर जो कुछ मिला उसे सहर्ष ग्रहण किया। किन्तु अब यह स्थिति नहीं रही थी। रंगमंच से परित्यक्त के उपरान्त उसपर पुरानी धिंसी-पिटी परम्पराओं के प्रदर्शन से जनता को संतुष्ट नहीं था। वह कुछ नयापना चाहती थी। मानव मन की इस मनोवैज्ञानिकता व तत्कालीन धार्मिक सामाजिक तथा सांस्कृतिक आन्दोलन प्रदत्त चेतना ने कम्पनी मालिकों को प्रेरित किया कि वह अपने नाटकों को नवीन परिवेश दें। रोमांस व शृंगारिकता के स्थान पर पुराण एवं इतिहास प्रसिद्ध कथावृत्त, आदर्शों की स्थापना हेतु तपस्विव्रत पात्रों का निर्माण, उत्तम दृष्टि से कथा के संगठन में उद्देश्य के आधार पर हास्य

एवं उपकथा का मूल कथा से संयोजन, धर्म, समाज व राजनार्ति से सम्बन्धित ऐसी बातों का समावेश इसी चेतना का प्रमाण है। नृत्य, गान, दृश्य-दृश्यान्तर व वेशभूषा का प्रभाव अवश्य पूर्ववर्ती नाटकों का ही रहा।

२२. वाद्यनिक युग के नाटकों का सी कला प्रधानता का अभाव होने पर भी ये नाटक अव्यवस्थित एवं असंयत नहीं कहे जा सकते। पौराणिक एवं ऐतिहासिक नाटक अपने तत्कालीन वातावरण में प्रस्तुत किए गए हैं। कहीं-कहीं सामयिकता एवं वाद्यनिकता का पौराणिक एवं ऐतिहासिक वातावरण में समुचित सम्मिलन न होने के कारण अवश्य विसंगतियां उत्पन्न हो गई हैं। पात्र अपनी मर्यादा से नाचे उतर आये हैं व वर्तमान धरातल पर उतरते प्रतीत होते हैं।

किन्तु इससे किसी सांस्कृतिक कुरुचिपूर्ण वातावरण को उद्बोधना नहीं मिलती जैसा कि बालोदकों का मत है। वर्तमान समाज के किसी प्रश्न को उठाकर उसके प्रतिपादन में ही प्रायः पात्रों का यह चरित्र रसलन मिलता है। इन परिवर्तनों के पीछे नाटककारों की सामाजिक चेतना व उद्देश्य विशेष के पुष्टिकरण की भावना प्रमुख है। पौराणिक व ऐतिहासिक नाटकों की रचना का मुख्य उद्देश्य ही यही है कि अपने वातावरण की रक्षा करते हुए व वर्तमान से जुड़कर नवीन संदेश दें। किन्तु सामयिकता का रंग क्षान्त गहरा नहीं हो जाना चाहिए कि ऐतिहासिक सत्य की अवहेलना हो जाए और वे पुराना बोतल में नई शराब माख्स हो। बालोदक नाटककार इस दृष्टि से बालोचना के पात्र हैं कि प्राचीन और नवीन के इस गुंथन में वे प्रतिभा सम्पन्न कुशलता का परिचय नहीं दे पाए। सामाजिक नाटक तो कुरीतियों के निरूपण व उनके परिष्कार की भावना को लेकर ही लिखे गए हैं। अतः कुरुचि को प्रश्रय देने का प्रश्न ही नहीं उठता। कथावस्तु वाले अध्याय की विवेचना के पश्चात् ऊपर विषय वैविध्य के अभाव का आरोप नितान्त प्रामाण्य है।

२३. अन्तिम आरोप है उद्देश्य का अभाव जो कि इन नाटकों के विषय में पूर्णतः तथ्यहीन है। रंगमंच तथा नाटक के उपयोगितावादी दृष्टिकोण को महत्व देने के कारण उद्देश्य एवं वापस विशेष के प्रतिपादन को नाटककारों ने अपना मुख्य प्रतिपादन बनाया है। उनकी सभी रचनाओं में कोई न कोई उद्देश्य एवं वापस व निहित होता था। इन नाटककारों तो रचना १- कथावस्तु वाले अध्याय में इसकी विस्तृत विवेचना की जा चुकी है।

के लिए प्रारम्भ में ही उद्देश्य सौजकर तदनुकूल वातावरण और कथानक की सृष्टि करते थे । सामाजिक नाटकों में यदि प्रचलित दुरीतियों का निरूपण है तो पौराणिक व ऐतिहासिक नाटकों द्वारा पुरानी रीति-नीति और पुराने इतिहास को दर्शाया गया है तथा धर्म, समाज व राज्य सम्बन्धी अनेक उपदेश दिए गए हैं । मट्ट जी ने नाटकों की उपयोगिता के यही प्रमुख उद्देश्य माने हैं जिनकी परिपूर्ति जालोचना के उपरान्त भी उन्होंने प्रस्तुत नाटकों में स्वाकार का है--'यहां तक दुरा न था क्योंकि उनके अस्मय में भौकिसा-किसी तमारे में पुरानी रीति-नीति और हिन्दी का विरोध न था ।'

२४. व्यावसायिक रंगमंचीय नाटकों के अध्ययनोपरान्त मेरी व्यक्तिगत धारणा तो यह है कि रंगमंच तथा सामाजिक तत्त्वों के अतिरिक्त केवल कला की दृष्टि से प्रस्तुत नाटकों की समीक्षा ^{उनके} प्रति न्याय संगत नहीं होगी । तत्कालीन परिस्थितियों को देखते हुए उनसे इसकी अपेक्षा करना क भी उचित नहीं है । नाटककार अपनी अन्तर्मुखी चेतना से समाज से सम्बद्ध है, अतः उससे एकदम अलग हटकर केवल कल्पना के लोक में विचरण करना उसके लिए सम्भव नहीं । तत्कालीन नाटककारों के समस्त संस्थापकों द्वारा स्थापित वैज्ञानिक साधन सम्पन्न रंगमंच या जिससे वे प्रत्यक्ष रूप से सम्बन्धित थे व उनकी रचनाएं उसकी रंगभूमि पर अमिनीत होने के लिए ही प्रणित हो रही थीं । दूसरी ओर विभिन्न आन्दोलनों से उद्भूत सामाजिक चेतना व स्वातन्त्र्य संग्राम की प्रबल भावनाएं थीं । कथावस्तु के लिए सामग्री संकयन में उनकी दृष्टि ^{इसी} चेतना की ओर अभिमुख हुई और वे इन दोनों के प्रवाह में इतना बह गए कि अन्य कला तत्त्वों की ओर उनकी दृष्टि जा ही नहीं सकी । यही कारण है कि इनमें कला का वह सौन्दर्य नहीं मिलता जिसे कि जालोचक बाज के नाटकों की दृष्टि में रखते हुए इनमें सौजते हैं व न मिलने पर बहुरिचूर्ण, मोड़े, बरलील, अनेतिक और न जाने कितनी उपाधियों से उन्होंने इन्हें मण्डित कर दिया है । यदि थोड़े से धैर्य और पूर्वीक्षा रहित होकर अध्ययन किया जाए तो ज्ञात होगा कि वे उतने दुरे नहीं हैं, जितने कि हमारे बाते हैं । उनकी अपनी उपयोगिताएं हैं। प्रारम्भिक मन्द्य रचनाओं के रूप में

अपना मान्यताएं हैं और इसी दृष्टि से इनका विवेक जीवितपूर्ण होगा ।

अपने प्रबन्ध में मैंने इस पक्ष को बराबर दृष्टि में रखा है ।

२५. रंगमंच की दृष्टि से तो यह काल (१८१३ ई० से १९३० तक) हिन्दी नाटक साहित्य^{का} स्वर्णयुग है । इसके अलावा हिन्दी के पास अपना कोई रंगमंच नहीं । हिन्दी रंगमंच का इतिहास वास्तव में उन पारसी नाटक मण्डलियों का इतिहास है जिन्होंने जाने-अनजाने में हिन्दी भाषा और हिन्दी नाटक के प्रति जनता में रुचि उत्पन्न की तथा जिसकी नष्ट होने के साथ ही कुछ छुट-पुट प्रयत्नों के अलावा हिन्दी रंगमंच की परम्परा भी नष्ट हो गई ।

परिशिष्ट --१

पारसी गुजराती नाटक

१. पारसी नाटक कम्पनियां चाहे वे मनोरंजन हेतु अवैतनिक व औद्योगिक संस्थाओं के रूप में रही हों, या व्यावसायिक हों दोनों के ही नाटकीय जीवन का वारम्भ पारसी गुजराती नाटकों से हुआ । 'रुस्तम सोहराब अने जाकुली' (२६ अक्टूबर १८५३) 'सङ्गुयो अंगर अने क्हाङ्गुयो अंगर' (जानिवार १६ मई १८६८) व 'केका मनीकेह' (१८६६) नाटक इसके प्रत्यक्ष प्रमाण हैं जो अक्टूबर १८५३ में स्थापित प्रथम अवैतनिक पारसी नाटक मण्डी व १८६८ में निर्मित सर्वप्रथम व सर्वप्रसिद्ध व्यावसायिक विक्टोरिया नाटक मण्डी द्वारा अभिनीत हुए । पारसी रंगमंच वस्तुतः गुजराती रंगमंच है, जिसका वारम्भ बम्बई के गुजराती भाषा-भाषी पारसी सज्जनों ने किया, जिन्होंने आगे समय की गति के साथ अपने परिवेश को विस्तृत करके उसकी सीमाओं में उर्दू व हिन्दी नाटकों को भी समाहित कर लिया । यही कारण है कि गुजराती के अतिरिक्त उर्दू व हिन्दी के लिए प्रथमबार इतने सम्पन्न रंगमंच के निर्माण का श्रेय उन्हें मिला जो कि इन्हीं उत्पत्तिक वर्गों की कीर्ति-सम्पादन में व बहुत महत्वपूर्ण है ।

२. गुजराती नाटकों के प्रणयन कारणों के मूल में जाने के लिए हमें इतिहास की टटोलना होगा । इसके पृष्ठों को फलट कर उसके तथ्यों को सम्यक् रूप से समझना होगा ।

पारसी और गुजराती भाषा

३. अपनी मातृभाषा परशियन छोड़कर पारसियों ने किन कारणों से अविभूत होकर व किन परिस्थितियों में दूसरे देश की भाषा को स्वभाषा के रूप में ग्रहण किया अथवा अध्याय के इतिहास का संक्षिप्त रूपरेखा से ये परिस्थितियाँ स्पष्ट हैं। अपने जरूरी धर्म की रक्षा के लिए शरणार्थियों के रूप में मटकते ये धर्मपीर किसी निश्चित व सुरक्षित निवास स्थल की सोच में थे जहाँ स्वतन्त्रतापूर्वक उन्होंने धर्म-पालन के साथ वे अपने व्यक्तित्व का विकास कर सकें। इसके लिए वे किसी भाषाकार के त्याग के लिए तैयार थे। यही कारण है कि सातवीं शताब्दी ईसवी में भारत आगमन के अपने उन्नीस वर्षे परचाव (१६ ----- वर्ष दिसु क्षाप में रहे) संजान कर वातावरण उन्हें अपने अनुकूल प्रतीत हुआ तो उन्होंने वहाँ के सम्राट जादिराणा (Jadi Rana) की हर आज्ञा को शिरोधार्य किया। भारतीय धर्म और संस्कृति का अनुस्रमता में अपने धर्म का स्वल्प-व्याख्या में १६ सूत्रों के प्रस्तुतिकरण द्वारा जहाँ उन्होंने सम्राट

१- जवाहरलाल नेहरू—'हिन्दुस्तान की कहानी (अनुवादक-रामचन्द्र टण्डन), १६४७, पृ० १७३-१७४।

२- ये १६ सूत्र अवोलिखित हैं—

- (1) We are worshipers of Ahur Mazda (प्रहुर अजदा Supreme being and the Sun and the Five elements.
- (2) We observe Silence while bathing, praying, making offerings to fire and eating.
- (3) We use incense, perfumes and flowers in our religious Ceremonies.
- (4) We are the worshipers of the Cow.
- (5) We wear the Sacred garments, the Sudra or Shirt the Kushti (कुर्ती) or Cinature for the Loins and the Cap of the two folds.
- (6) We rejoice in Songs and with instruments of music on the occasion of our marriages.
- (7) We ornaments and perfume our wives.
- (8) We are enjoined to be liberal in our charities and specially in excavating tanks and wells.
- (9) We are enjoined to extent our Sympathies towards males as well as females.
- (10) We practise ablutions with जे-जू one of the products of the cow.
- (11) We wear the sacred girdle when praying and eating.

का दुर्दशावस्थाओं का निवारण किया जो कि इन विदेशियों को उनके धर्म, संस्कृति व संस्कृति का रूप-रेखा समझने बिना शरण देने में संशयित था, वहाँ उसका आशा पर अपने पिता की भाषा छोड़कर उस देश की भाषा गुजराती भी उन्होंने अपना ली, क्योंकि ऐसा किए बिना उनके उद्देश्य की पूर्ति असम्भव थी। लेकिन उनके मूल से निरुद्ध भाषा में गुजराती का शुद्ध और सुसंस्कृत रूप न था, वरन् वह एक मिश्रित भाषा थी, जिसमें गुजराती के साथ ही परशियन शब्दों के भी कुछ तदम्य रूप समाहित थे। इनकी भाषा के सम्बन्ध में डा० हाजो० व्यास की यह संज्ञा 'गुजराती एज़ रपोकन बाई पारसीज़' (Gujrati as spoken by Parsis) पूर्णतः समीचीन है। प्रस्तुत नाटक की कलात्मक समीक्षा में इस तथ्य का अनदेखा अवहेलना न केवल अतुलित वरन् समीक्षा की दृष्टि से अपरिपूर्णता का परिचायक होगा।

४. अंग्रेजों के नाटकीय प्रयोगों से प्रभावित होकर १९ वीं शताब्दी के मध्य पारसियों ने उन्हीं के अनुकरण में अपनी मनोरंजनात्मक वृत्त की पूर्ति के लिए लोक नाट्य संस्थाओं की स्थापना की, जिन्होंने पारसी गुजराती भाषा के बर्णन्यों से अपने जीवन का आरम्भ किया। प्रथम अन्वयाय में, इस छुकाव व उसके कारणों की विवेचना हो चुकी है अतः उसकी पुनरावृत्ति न करके यहाँ नाटककार एवं उनकी नाट्य-कृतियों का बल्लोकन विषय की दृष्टि से अधिक संगत होगा।

(पूर्व पृष्ठ की टिप्पणी संस्था -२ का अवशिष्ट भाग)

- (12) We feed the sacred flame with incense.
- (13) We practise devotion five times a day.
- (14) We are careful observers of conjugal fidelity and purity.
- (15) We perform annual religious ceremonies on behalf of our ancestors.
- (16) We place great restraints on our women during and after their confinement.

५. व्यावसायिक एवं अव्यावसायिक दोनों प्रकार का कर्मानियों के रंगमंच पर स्थापित होने वाला इस प्रकार की कृतियों एवं कृतिकारों में कैवश नवराजी काबराजी अग्रगण्य हैं। उनका जन्म सन् १८४२ में हुआ^{था}। रंगमंच का आव-प्रति व उसका अग्रपुर्व सेवा के लिए हा इस साधक ने जन्म नहीं लिया था, वरन् उनके जीवन का महत्वपूर्ण लक्ष्य पारसी समाज में फैला। कुरीतियों का उन्मूलन करके स्वस्थ एवं सम्पन्न विचारधारा का प्रतिष्ठापना था। इसके लिए उन्होंने सोलह वर्ष का अवस्था से ही 'पारसी मित्र' के द्वारा अपने प्रयत्नों को स्पष्ट आकार देने की चेष्टा की जिसने विस्तृत होकर 'जाने जमशेद' और 'रास्त गोफतार' की भी अपना परिधि में समाहित कर लिया। समय व अवस्था के साथ ये प्रयत्न पत्र एवं पत्रकारिता तक सीमित नहीं रहे, वरन् कर्मक्षेत्र में जाकर प्रत्यक्ष रूप में प्रति-फलित हुए। वस्तुतः इस समाज-सेवक का जन्म ही समाज-सुधार के हेतु था।

नाट्य-जात को देने

६. काबराजी ने समाज-सुधार के साथ ही नाट्य संसार और रंगमंच का अपूर्व सेवा की। निम्न क्षेत्रों में आपका योगदान अधिक महत्वपूर्ण है--
(१) रंगमंच के लिए जो सफल नाटकों की रचना की जो कियौन। कथा, फैसदादा कथा, अवेस्ता कथा हिन्दू कथाओं के आधार पर स्थापित और संगठित किए गए थे। काबराजी हिंदू कथाओं के जितने शौकीन थे, उतना ही हिन्दुओं की धार्मिक कथाओं में भी रस लेते थे। यही कारण है कि अपनी रचनाओं के लिए उन्होंने इन दोनों की ही आधार ग्रहण किया। शाहनामा के आधार पर यदि 'केजमना जेहे', 'जमशेद' और 'फरोख' नाटकों का स्फूर्ति निमित्त की तो रामायण और अन्य हिन्दू कथाओं के आधार पर उसी सफलता के साथ 'हरिश्चन्द्र', 'व-कुश', 'सोताहरण' व 'नन्दकीसी' की रचना की। धार्मिक भावनाओं को से परिपूरित ये अन्तिम चारों नाटक 'नाटक उज्जक मण्डला' के रंगमंच से जन दृष्टि के समक्ष आए। जोशी नाटकों के आधार पर भी काबराजी ने पारसी संसार के लिए भी जो रचनाएं प्रस्तुत कीं। 'सुही बच्चे सोपारी', 'बिनाशकाळ विपरीत बुद्धि',

‘निन्दाखान’, ‘मौला जान’, ‘काका पाहलन’ जैसी नाटकों के आधार पर तैयार का गई रचनाएं हैं, जिन्होंने पूर्ववर्ती रचनाओं के समान जन-मानस को आकर्षित किया। ‘जोसा हरण’ के रूप में शुद्ध गुजराती में पूर्णगायनयुक्त (Opera) रचना प्रस्तुत करने की चेष्टा की, किन्तु उनका यह रचना पूर्णन हो सका^१।

७. कुछ आलोचकों ने काबराजा की कृतियों के रचनाक्रम में उनके ‘लव कुश’ को द्वितीय स्थान पर रखा है। लेकिन यह धारणा तर्कहीन, तथ्यहीन व निरस्तार है। ‘नाटक उल्लेख मण्डली’ की नाटकाय गतिविधियों में स्पष्ट किया जा चुका है कि छठवार २१ मई १८७८ को ‘सांताहरण’ के पश्चात् काबराजा का ‘लवकुश’ ६ अगस्त १८७८ को ‘स्पेन्स ड्रियेटर’ में अभिनीत हुआ। जब कि शाहनामा के आधार पर संगठित त्रिबंका नाटक ‘जमशेद’ इससे पूर्व सन् १८७० में ही ‘विक्टोरिया नाटक मण्डली’ में अभिनीत हो चुका था। जहांगीर जी पैस्तन जी खंभाता ने इसी नाटक में जमशेद की बहन बरनबाज के अभिनय द्वारा अपने नाटकीय जीवन का आरम्भ किया था। ‘पारसी नाटक मण्डली’ ने ‘जमशेद नाटक’ को कुछ परिवर्तित रूप में ‘जालमशाह’ के रूप में ७ अक्टूबर १८६३ को और मुसलमानों के विरोध व करने पर उसे ही ‘जाजमशाह’ के रूप में २१ फरवरी १८६४ को अभिनीत किया। अतः ‘लवकुश’ को द्वितीय स्थान (क्रमानुसार) पर नहीं रखा जा सकता।

८. डा० धनजीभाई पटेल ने ‘बैजमनी जेह’ से पूर्व काबराजी की एक अन्य कृति ‘टान्नेड वन सेजमीठा’ को अभिनीत माना है। वाज इसका कोई रूप उपलब्ध नहीं है। काबराजी की प्रसिद्धि का अर्थ उनके ‘बैजमनी जेह’ को है जो कि सर्वप्रथम विक्टोरिया के रंगमंच पर खिला व जिसने अपनी अमूर्तपूर्व सफलता से व कम्पनी के नाटकीय जीवन की नींव को अधिक गहराई से स्थापित किया।

९. नाट्य जगत को काबराजी का सबसे महत्वपूर्ण देन है— रंगमंच पर पैसी संगीत की स्थापना के लिए उनके अथक प्रयास। इस समय तक संगीत

१- डा० धनजीभाई न० पटेल- पारसी नाटक तत्त्वानी तवारीख, १९३१, पृ० ७८

को पारसी समाज में वह सम्माननीय स्थान प्राप्त न था जो कि वर्तमान समय में है। जتنا ही नहीं, प्रत्युत इस कला को हेय और उपेक्षा की दृष्टि से देखा जाता था। काबराजी के कला प्रेमी हृदय ने ³⁶ कर्मा को अनुभव किया और इसकी स्थिति सुधारने के लिए निःशुल्क 'संगीत उद्बोधक मण्डली' का स्थापना की। शिष्याार्थियों को प्रोत्साहित किया व 'ज्ञान प्रसारक मण्डली' का तरफ से हिन्दी संगीत शास्त्र पर तेरह भाषण दिए। रंगमंचीय नाटकों में जो देशा संगीत रहता है, वह काबराजी का ही देन है।

१०. विक्टोरिया नाटक मण्डली के निर्देशक व नाटक उद्बोधक के मंत्रित्व को अपनाकर काबराजी ने प्रत्यक्षा रूप से भी रंगमंच की सेवा की। छद्म आचरण का अव्यास, व पात्रों को अभिनय सम्बन्धा शिक्षा देना उनका अमूल्य देन है जिसने रंगमंच पर कई प्रतिभाशाली कलाकारों को जन्म दिया।

११. यह नाट्य-लेखक व कुशल निर्देशक स्वयं भी 'केजान मनी-जैह' की 'बेनिफिट नाट' में केजान के रूप में प्रथम बार रंगमंच पर उतरा। अभिनय सम्बन्धा उनके इस प्रत्यक्ष अनुभव ने रंगमंचीय ज्ञान का परिपूर्णता के साथ उनका रचनाओं को और अधिक प्रभावपूर्ण व सफल बनाया।

बहमन जी गवरोजी काबराजी

१२. अपने बड़े माहं केखसर काबराजी के समान ही बहमन जी ने नाट्य संसार को 'जबोजर जे शीरीन', 'मौली गुल', 'गामझेनी गोरा', 'बागे बहेरत', 'कछ्छा', 'दोरंगी दुनिया', 'झार', 'तुरेन की', 'व्होरा व्हेला काका', 'मुळो पछो मुळमाई', 'बापना थाप' आदि अनेक रचनाएं दीं जो

१- तेरह भाषण कथोलिखित हैं:-

- (१) देशी संगीत, (२) देशी संगीत विधा, (३) सुर विधा, (४) ताल विधा, (५) राग विधा, (६) पारसी गायन, (७) पारसी लगनना गायन, (८) गरबा, (९) रागजो चिंजीटी, (१०) गायन की भाषा, (११) होणगीना गायन, (१२) बल्हारना, गायन, (१३) बहारनी मौखिकना गायन।

डा० काबीमाई न० पटेल--'पारसी नाटक तत्त्वानी बवारीसे', बम्बई, १९३१

समय-समय पर विभिन्न कम्पनियों के रंगमंच पर अभिनीत हुईं । 'गामडैनी गौरा' कावस जा सटाऊ की 'जल्फ़ूठ नाटक मण्डली' व 'विक्टोरिया नाटक मण्डली' दोनों में अभिनीत हुआ/गांव की गौरी के रूप में एक अंग्रेज महिला मिसमेरा फेंटन का अभिनय उन्हें बहुतपुर्व था । उपर्युक्त रचनाओं के अतिरिक्त आपकी 'फरामर्ग' 'छुसरो पराबेहरे', 'पाका जेह प्यार', 'बफापर जफा', 'सुक्ला सुना संकटो', 'सुरैयामा फुटया' आदि रचनाएं भी उफ़लव्य होती हैं । ये सभी अभिनय के लिए संरक्षित हुई थीं । अतः रंगमंच के परिप्रेक्ष्य में हा उनका मूल्यांकन करना उचित होगा ।

१३. पेटल जी कमलेश जी सोरा ने 'रुस्तम सोहराब', 'जालेम जोर', 'जांगीर', 'सोदावदा', 'हज़म बाद ओ ठगननाज़', 'गुलबक़रमला', 'सोनाना मुलनी सोरसेद' व 'जुलहसन' आदि अनेक पारसी गुजराती नाटक तैयार किए जो समय-समय पर विक्टोरिया, जल्फ़ूठ और पारसी नाटक मण्डली के रंगमंच से जन-दृष्टि के समक्ष सफलतापूर्वक आए । 'सोनाना मुलनी सोरसेद', 'कामावता' नामक प्रसिद्ध हिन्दु कथा पर लिखा गया नाटक था । इसको 'विक्टोरिया नाटक मण्डली' के निर्देशक दादा माहे सोराब जी पेटल ने 'रास्त-गोफ़तार' पत्र के मालिक सेठ बेहराम जी फारूज़ जी मर्मबान से हिन्दुस्तानी में पान्तरित कराकर व अपनी कम्पनी के रंगमंच से निकाल कर प्रथम उर्दू नाटक के अभिनय का श्रेय लिया ।

अन्य नाटककार

१४. उपर्युक्त नाटककारों के अतिरिक्त 'जामे कमलेश' के अधिपति बरपेशर बेराम जी पेटल ने 'काका मामा कहेबाना ओ गांठ होय ते तावाना', 'सुबोली छीरीन ठेकाणे केम जाबी', 'नवीबाई विरुद पूनी बाई', 'तकदीरनी तासीर' व 'अलाबी' नाटक लिखे । 'तकदीरनी तासीर' बाला बाला की 'विक्टोरिया नाटक मण्डली' में सास पारसी त्थीहार के लिए रिकर्ष था^१ ।

१- डी.क. शिवा वडा दाराशाह शरीफ-पारसी नाटके तत्त्वो', १९५०, पृ० २७

सरशेद जी। कमल जी फारामरोज का 'शाहजादा शियाबदा' अल्फ्रेड नाटक मण्डली में लिखा। मोहम्मद माणिक जी खेरिया अपने पानचन्द कमलचन्द, 'घोड़ो गाय है बं होरा' जैसे प्रहसनों के लिए प्रसिद्ध हुए। जहांगीर जी पैस्तन जी संभाता ने 'बुदान भयदो', 'मेड़ हाउस' 'माको पील', 'कोहियार कन्फुजुन', 'टीट पर टाट याने स्तरा जमाई हाथों हाथ', डा० नसरवान जी नवरोजी पारख ने सन् १-७२ में 'जुमाना समशेर उर्फ निर्दोष' 'नुरानी' तथा १-७४ में 'फलकुर और सीम' व 'पाकमान गुलनार' नाटक 'स्क्रिफ्टन ड्रामेटिक क्लब' के लिए लिखे।

५. बन्देबुदा ने 'यकदे जई शहरा यार', 'बरजेर म्हेरे सोमान ओफार', 'बुशरी शीरान', 'नाना भाई रुस्तम जी राणीना ने -- 'काणा मेंठा', 'होमलो हाऊ', 'नाजा शीराने (फार्स)', 'व्हेय्माला ज़र (फार्स)' 'स्ती हावित्री', 'करणि तेजा पार उत्तरणी', 'कामेजी बाफा सरख', 'कवि फिरोज बाटलीवाला ने -- 'नैक बस्त तेहमाना', 'सरीवेलो सावीन्द', डा० धनजा भाई नसरवान जी पटेल ने 'सल्ले शेतान', 'फेराउन', 'बुफान', 'लैला', 'रुस्तम' 'सोहराब (ओपेरा)', 'हाबील', सरशेद जी कमल जी फारामरोज ने -- 'स्ती मदन' 'रणवान्दने सातर', 'शिक्ल मेरेजे', 'बेरोनेटनो बेटो', 'मुश्किल जानान', 'रास्ता-सांज', 'रीतनी लीख', 'कामे जावाजे', 'मेजिक म्हेल्ला (फार्स)' 'जवानी नी हवी', 'फुठ्ठी जात', 'मफतनी मिसिसि', 'कुंवर जी नाजर ने 'कड़क कन्या ने लिखेला परण्या' सरशेद जी मेखान जी बाटलीवाला ने जसलाजी 'मारी बर्धनानो गलेबन्ध' (फार्स) 'गुस्तान धामर (फार्स)' मकलब बेहरी (फार्स) रतन जी शेठ जी ने 'पाकजाद परान' 'कानी लोही' 'सोदापर सबर', 'रौशन बेराग', 'दिनदार दीना', 'गुलकुरो', 'सता पंखी', 'कुलथाप', 'जांगीर पटेल ने 'टोपसी बगी' (फार्स) 'कांटानु कटेसर', 'पाताल पानी', 'फांकड़ी फीदुरी', 'मस्तान मनीजैह', 'स सासुजा' (फार्स) 'सुल्लो जमास्प', 'धरनी गवण्डर' (फार्स) 'ममतो मुत', 'कुंवार मण्डवा', 'मकनपोरी', 'बाण तो कुंवारी', 'मारी मारी' (फार्स) 'मधरातनो परीणो (फार्स)' 'पीरोज्जा जांगीर ने -- 'जफलातून', 'मांकनन्दरान', 'मस्सई महारो', 'सुल्ला जमास्प', 'हैण्डरुम ब्लैक नाई', 'स्ट कोलेजर ने -- 'दुखियारी बबु', 'पेसाकी पेसा, सोराब जी पांखानवाला ने 'कुवरो सकिरीन' 'यम, देजई शहरा यार', डा० जांगीर बाडीया ने 'पारसी हरिचन्द (पैरोडी)' 'पस्तायलो पारसी', 'होटाणामो गोय' - 'जफलातून (पैरोडी)' पैस्तन जी कापड़िया ने -- 'बेल्मदु बरदान' जांगीर

जो नियर ने 'सुकुसुत सवाई' जैसे गैर साफ, 'हुंसा दादाबा', फाँटी
 पैमारतर ने 'किम्मत', निर्दोष, धनजीशह मेहता ने 'धर्माज्य', 'दारा काफ़ीया
 ने 'रोशन' होरम जी मोदी ने 'निर्दोष' नाजा' जटा मर्फ़बान ने 'लगननो गाँठ'
 'काका जी जी काका जी', जाफ़तमा कुरा, मानु नरामान ने 'नसीब' कफ़युजने
 नशरवान जी बाच्छा ने 'स्फ़टा ने हृदि नाठी', जांगीर ने ज़र्रे लेटी पैदा चहेर',
 'महेल' मदारानु मैसमरीज्य', डोसाभाई गोखवाला ने 'सस्त गराकनो केडा',
 'दारब शैठनी दाकरो', फराम बख़ारा ने 'निराधार', दौराब जार० मेहता ने
 'गराबी तारी गुनाह', 'चिराग', कैलश संजाणा ने 'जंगलु गोलाब', 'शाहजादा
 रजावदा', 'पाया पिराजा', बेहराम ईरानी ने 'बैलिदान' आदि नाटक लिखे।
 उनके अतिरिक्त भी अन्य बहुतसे पारसी गुजराती नाटक कम्पनियों के रंगमंच पर
 अभिनीत हुए।

ज्येजी नाटकों के आधार पर रचित नाटक

१६. उपर्युक्त रंगमंचीय नाटकों के कथानक अधिकांशतः

शाहनामा, ज़ोरियन नाइट्स व ईरानी तबारीखों से लिए गए हैं। उनके अतिरिक्त
 नाटककारों की दृष्टि ज्येजी नाटकों की दृष्टि ज्येजी नाटकों की ओर भी गई व
 भारतीय प्रेक्षक वर्ग को इन रचनाओं से परिचित कराने के लिए उन्होंने शेक्सपियर
 व शेरेडिन आदि ज्येज नाटककारों की कृतियों के अनेक गुजराती रूपान्तर प्रस्तुत
 किए।

१७. इस दृष्टि से स्वनामधेय ज्येज नाटककार शेक्सपियर
 अधिक लोकप्रिय हुए। उनकी रचनाएँ ही सर्वप्रथम २२ रंगमंच पर प्रस्तुत हुईं। न केवल
 पारसी गुजराती भाषा में बल्कि उर्दू व अथवा हिन्दुस्तानी भाषा में भी शेक्सपियर
 की रचनाओं के ही रूपान्तरित रूप बहुतायत से अभिनीत हुए। 'पारसी नाटक
 मण्डली (अवेतनिक) ने २७ मई १८५७ को 'टेमिंग ऑफ द झू' को (गुजराती में)

१- शिवायदा दाराशाह डरोक -- 'पारसी नाटक तस्वी', १९५०, पृ० ८६-८७।

सर्वप्रथम अभिनात करके शेक्सपियर को पारसी नाटक कम्पनियों के रंगमंच पर प्रस्तुत करने का श्रेय दिया । इसके पश्चात् तो इस नाट्य मण्डली ने १८५७ को 'कॉमेडी ऑफ़ एरर्स' (*Comedy of Errors*) व २७ नवम्बर १८५८ को 'मैक्बेथ ऑफ़ डेनिश' आदि अनेक नाटकों का अभिनय किया ।

१८. शेक्सपियर के अतिरिक्त अन्य अनेक अंग्रेजी नाटककारों की कृतियां भी जब-तब कम्पनियों के रंगमंच पर आईं । बहमन ज़ा नवरोज़ी काबराजी ने अपने 'मोला गुल', 'बागे बहेस्त' व 'ज़ुगार'- नाटकों को हैदराबाद के 'इंस्टीट्यूट शेक्सपियर के 'सिम्बलीन' (*Cimbaliem*) तथा एक अन्य अंग्रेजी नाटक 'गेमिस्टर' (*Gamesler*) के आधार पर संगठित किया^{११} । 'मोला गुल' की बातों पर कैशरू काबराजी ने अपने 'हुस्ना गुल' बडु^{नाम} की रचना की जो फारामजी अम्पु के 'फ्रीस्टी १' निर्देशन में सकलता के साथ 'गोइरो थियेटर' में अभिनात हुआ । २६ कोलेज़र का अभिनय इस नाटक में सबसे अधिक प्रभावपूर्ण था । कहा जाता है इसी बातों पर आगे कैशरू काबराजी ने अपने 'हुस्ना गुल' नाटक को स्थापित किया ।

१९. कैशरू नवरोज़ी काबराजी ने भी अपने अनेक नाटकों का आधार, अंग्रेजी नाटकों को बनाया । उनके 'निन्दाखान', 'शेरिज के स्कूल फॉर स्कण्डल' (*School For Scandal*), 'मौली जान' बसिकॉल्टन के 'कोलिन बाउमन' (*Collin Bowman*), 'शुही बच्चे सौपारा' ('वाफ़ा ख़ुद दे आर मेइल ख़ुद दे दे'), 'किश कारे धिपरीत बुद्धि' ('हट बाँक व रेड हिल मारण्टेन') के आधार पर संगठित हुए । 'मौला जान' का वा 'धनु धान' नामक त्रिजंकी नाटक सर्वप्रथम विक्टोरिया नाटक मण्डली द्वारा २५ अक्टूबर १८६७ को अभिनीत हुआ ।

२०. नसरवान बी खान साहब 'आराम' ने शेक्सपियर के 'सिम्बलीन' पर 'आलमगीर', 'किंठीयर' पर 'बागो बहार' व 'मैक्बेथ ऑफ़ डेनिश' के आधार पर 'जवाबस्त' नाटकों की संरक्षा की । इन तीनों का

१- शियाबदा दाराशाह शरीफ-पारसी नाटक तस्लीम-केशरी हिन्द प्रिंटिंग

प्रेस, बम्बई, १९५०, पृ० ४२ ।

कृतियों का निर्माण विक्टोरिया नाटक मण्डली के लिए किया गया था ।

२१. शेरडिक के 'पिजारी', शेक्सपियर के 'टेमिंग ऑफ द श्रू' (Taming of the Shrew), 'सिम्वेलीन और ओथेलो' के आधार पर 'जालेमजोर', 'शाहजादा शिवावदा' और 'हुल्मेनारवां' नाटक विभिन्न कृतिकारों द्वारा संगठित किए गए । 'जालेमजोर' की रचना सन् १८७६ में 'जोरास्ट्रियन' नाटक मण्डली के लिए हुई और इसी कम्पनी द्वारा ग्रैंट रोड के शंकर सैठ थियेटर में यह अभिनीत हुआ । 'हुल्मेनारवां' 'जहांगीर जी पेस्तन जी खंभाता जी' अपनी 'रम्य नाटक मण्डली' के टीबोल थियेटर के रंगमंच पर खिला । 'स्दल जी जमशेद जी सौरी' के हास्य प्रधान नाटक 'हाजमबाद जने ठगननाज' की रचना शेक्सपियर के विविध नाटकों के इस जोड़े द्वारा दृश्यों के आधार पर हुई जैसा कि लेखक ने स्वयं कृति की प्रस्तावना में व्यक्त किया है -- 'जा हाजमबाद जने ठगननाजो खेल रक्खामां में पैला नामांकांत कावि शेक्सपीयरनी घणैक ठेकाणे मदद लाधी है । तेना मनोरंजक नाटकीनी मतलब मारा मक्कमां रहीं रहे बाधी ते मतलबोने अनुकण जावतु ल्हाण हालना मारा नवा नाटकां कीधु है ।'

२२. वस्तुतः अन्य अंग्रेजी नाटककारों की सापेक्षा में शेक्सपियर की रचनाएं इस दृष्टि से अधिक सफल और लोकप्रिय सिद्ध हुईं । उनके 'रोमियो क्लियट', 'हमलेट', 'ओथेलो' रक्तन्त्र रूप से विभिन्न कम्पनियों के रंगमंच पर अभिनीत हुए । 'बोरोजिनल क्लफिन्स्टन' द्वारा जी सौराब जी नाजर की 'क्लफिन्स्टन ड्रामेटिक क्लब', 'पारसी किन्हेटने विक्टोरिया जापेरा ट्रूप' व 'शेक्सपियर नाटक मण्डली' तो इसी उद्देश्य को लेकर आविर्भूत हुई थीं । शेक्सपियर की विभिन्न रचनाओं के ये पारसी गुजराती रूपान्तर अधिकांशतः सन् १८५७ से १८८० के अन्तराल में कम्पनियों के रंगमंच पर प्रस्तुत हुए । बहमन जी नवरोजी ने सन् १९०१ में 'सिम्वेलीन' के आधार पर 'बेगो बहेस्त' की रचना करके इस

१- स्दल जी जमशेद जी सौरी -- 'हाजमबाद जने ठगननाज' (४ वंकी) बहराम जी फारूख जी कम्पनी, बम्बई, ६-११-१८७१, प्रस्तावना ।

२- इन नाट्य मण्डलियों की गतिविधि का विवेक द्वितीय अध्याय में हो चुका है । वतः यहाँ उल्लेख्य है ।

काल सीमा को काफी विस्तृत करने का चैष्टा का । यह नाटक १४ दिसम्बर १९०१ को 'पारसी नाटक मण्डली' में अभिनीत हुआ किन्तु इसके साथ ही बहमन ज़ा काबराजी व अन्य कृतिकारों के अन्तर्गत रचनाओं का स्थापित करने के प्रयास समाप्त हो गए ।

गुजराती नाटक

२३. नाट्य-कला को व्यापारिक धरातल पर लाने वाले पारसी सज्जनों ने अपना मनोवृत्तियों को प्रेरणा के साथ अधिकाधिक धनोपार्जन के लिए विविध नए नाट्य-प्रयोग किए । गुजराती भाषा के शुद्ध रूप में नाटकों का अभिनय भी एक ऐसा ही प्रयोग था, जिसकी प्रीतिस्थापना के मुख्य निम्न कारण थे अथवा निम्न परिस्थितियों ने इन अभिनयों के लिए पृष्ठभूमि का निर्माण किया --

- १- रंगमंच पर नवीन नाटकीय विधियों और नाट्य-प्रयोगों के प्रस्तुतिकरण की प्रवृत्ति ।
- २- सन् १८७१ में 'सोने के मूल की लोहरे' के उपरान्त उर्दू नाटकों का बाहुल्य ।
- ३- शाहनामा, जवहिर व बरेकिय नाट्य के आधार ग्रहण के कारण मुस्लिम समाज और जीवन की मूलकियों के प्रभुत्व के कारण नाटकीय वातावरण में परिवर्तन ।
- ४- उर्दू नाटककारों के वागमन के कारण भाषा का दृष्टि से पारसी नाटककारों की स्थान-रिक्तता ।
- ५- समय और युग की मांग पर अपनी कलाकृतियों के परिवेश में सीमित वर्ग के स्थान पर विस्तृत जीवन को बपनावे व भारतीय संस्कृति के गौरवपूर्ण जीवन को सामने रखकर सामाजिक जादश के निर्माण की प्रेरणा ।

२४. इन्हीं सब कारणों और परिस्थितियों से प्रेरित होकर कुछ पारसी और हिन्दू सज्जनों ने केवल काबराजी के मंत्रित्व में सन् १८७५ में 'नाटक उद्योग मण्डली' की स्थापना की कम्बस्मकी-के जिन्ने रणहोइ भाई उदयराम

१- पूर्ण नाटकीय विवरण द्वितीय अध्याय में दृष्टव्य है।

और नर्मदाशंकर की ओर रचनाओं का अभिनय किया। चूंकि ये रचनाएं साहित्यिक गुणों से सम्पन्न थीं और भाषा भी उस दृष्टि से कुछ दुर्लभ थी अतः काबराजा ने अपनी कलम का रंग देकर उन्हें तत्कालीन रंगमंच के अनुसार ढाला व यत्र-तत्र गीतों की संयोजना की। इस रंग के कारण ये कृतियां विशाल प्रेक्षक वर्ग को मनोरंजात्मक वृत्ति को सन्तुष्ट कर सकीं व नाटकीय तकनीक की दृष्टि से रंगमंच पर भी पर्याप्त सफल हुए हैं। स्वयं के.के. काबराजा ने 'लव कुश', 'साताहरण', 'नन्दकीर्ती' आदि ओर धार्मिक रचनाएं इस कम्पनी को समर्पित कीं व उनका निर्देशन किया।

१५. इस प्रवृत्ति की उद्भावना व बीजारोपण का श्रेय श्री सुंदर जी सोराब जी नाज़र को है जिन्होंने 'नाटक उदैक' की स्थापना से पूर्व ही अपने 'स्लाफिन्स्टन ड्रामेटिक क्लब' ^{असमानी नमस्} में प्रसिद्ध हिन्दू कथा के आधार पर लिखे 'करणधेरी' नाटक का अभिनय किया। चूंकि नाटक विस्तृत धार्मिक भावनाओं से परिपूर्ण था अतः उसे उसकी समग्रता में (नाटक की आत्मा को उभारने के लिए) सफलतापूर्वक लेने के लिए नाज़र जी को पारसी अभिनेताओं के प्रशिक्षण के लिए बालणों और पुरोहितों के नियुक्ति की व्यवस्था करनी पड़ी, जिससे कोई भी बात हिन्दुओं की धार्मिक मान्यताओं के विरोध में न उठ सही हो। नाटक में शमशान तक का प्रक्रियाएं प्रस्तुत की गयी थीं। किन्तु यह परम्परा 'नाटक उदैक' के व्यक्क के प्रयासों के के उपरान्त भी अधिक न चल सकी कारण कुछ गुजराती व पारसी गुजराती नाटकों के कला, संस्कृति एवं भाषा सम्बन्धी वादों में पर्याप्त भिन्नता थी। अतः गुजराती नाटकों में पारसी रंगमंच से अलग होकर अपनी नाट्य कम्पनियों की स्वतन्त्र रूप से स्थापना की। सन् १८७८ में 'बायें सुबीय' नाटक मण्डली, सन् १८८५ में 'मुम्बई गुजराती नाटक मण्डली', १८८६ में 'देशी नाटक समाज' आदि नाट्य संस्थाएं स्वी प्रतिक्रिया में अस्तित्व में आईं। अन्य बहुत स। नाट्य मण्डलियां भी आदि हुईं, जिन्होंने गुजराती रंगमंच की कार्य सम्पन्न काया। किन्तु

१- बायें सुबीय कम्पनी — 'भारतेन्दु हल' का नाट्य साहित्य और रंगमंच, सोपप्रबन्ध

पटना विश्वविद्यालय का अप्रकाशित शोध प्रबन्ध, व १९५६, पृ० ३०७

उनका जन्म हुआ था पारसी रंगमंच व पारसियों के सहयोग से ही । बाद में भा पारसियों ने स ल गुजरात। कम्पनियों में रहकर गुजराती रंगमंच को पर्याप्त सेवा की ।

२६. सब तो यह है कि हिन्दुओं और पारसियों के पारस्परिक सहयोग से ही बालीव्य नाट्य-कम्पनियों कांचालित हुए थे । यदि जमुतल्ल केशव^{नाम}, बल्लभार्दे केशव नायक, मास्टर मोहन व मास्टर निसार जैसे भोजक और वागण युवकों ने पारसी सेठों द्वारा संचालित कम्पनियों में अपने अभिनयों से प्राण फुंके तो गुजराती कम्पनियों को भी पारसी सज्जनों का पर्याप्त सहयोग मिला जिससे लाभान्वित होकर ल कम्पनियों ने अनेक हिन्दी-उर्दू नाटकों का भी अभिनय किया । 'देशोदय नाटक कम्पनी' का शम्भू राक्षस 'लैला मजनू', रहमत अली का 'मोहब्बत का फूल', 'केताब' का 'कृष्ण सुदामा', 'ज़हरा साँप', राधेश्याम 'क्यावाचक' का 'बार अभिमन्यु', भक्त प्रह्लाद, अनुवादक चिम्पनलाल मारवाड़ी का 'स्ती लुलुका', रमाकान्त संगीत नाटक कम्पनी का 'कृष्ण सुदामा', 'ज़हरा साँप' (केताब रचित), 'दानवीर कर्ण', 'मोहब्बत का फूल', 'नवीन देश' नाटक समाज का विनायक प्रसाद 'तालिब' रचित 'हरिश्चन्द्र', 'आर्य नैतिक नाटक समाज' का विनायक प्रसाद 'तालिब' रचित 'हरिश्चन्द्र', 'आर्य नैतिक नाटक समाज' का अनुवाद अली कृत 'श्रीमती मंजरी', 'उदमीकान्त संगीत नाटक मण्डली' का सुरा 'नाज़र' रचित 'दूरे रहिया' और 'मेरा हँसाने', शम्भू का 'जरब का खितारा', भारत कम्पनी का 'फूल छुँया', 'ज़हरा साँप', 'श्रीमती मंजरी', 'अधीरे हिस्से', 'हूने नाहक', 'सौंदर्य सक्त', 'हरिश्चन्द्र' (तालिब का), 'स्ती अनुसूया', 'दुर्गादास', 'परिक्लेश' 'इन्दरसमा', 'शीरी फरहाद', 'कु वास्त', 'दगाबाज़ दोस्त', 'बाफत का हौरा' जादि हिन्दी और उर्दू नाटक हैं, जिन्हें गुजराती कम्पनियों ने समय-समय पर सफलतापूर्वक अभिनीत किया । पारसी और हिन्दुओं का यह समन्वय भाषा की एकस्यता के कारण ही सम्भव हो सका । सर १८५३ से १८७० तक के पारसी गुजराती नाटकों की सुरुवि सम्पन्नता जब १८७१ में हिन्दुस्तानी नाटकों के उदय के साथ पतनीन्मुख होने लगी तो ल की प्रतिक्रिया में उपर्युक्त गुजराती नाट्य कम्पनियों का विस्तार हुआ ।

१- बीकरी विशाखी 'सुरे'—'हिन्दी रंगमंच और नारायण प्रसाद 'केताब' बीकानेर, १९६७, पृष्ठ १-७३ ।

विशेषताएँ

२७. पारसी गुजराती नाटकों की समीक्षा से पूर्व उनके नाटककारों व अभिनेताओं का नाट्य सम्बन्धी मान्यताओं का अध्ययन अत्यावश्यक है। उनके दृष्टिकोण को मजबूत भाँति समझें बिना कृतियों का समुचित मूल्यांकन नहीं किया जा सकता और न ही कृतिकारों के प्रति पूर्ण न्याय सम्भव है। किसी भी समाज के संगठन में तत्कालीन परिस्थितियों के साथ रचयिता के व्यक्तित्व और विचारों का महत्वपूर्ण योग रहता है।

(१) २८. ये सभी सुशिक्षित, सुसंस्कृत, सुसंस्कृत व उच्च घरों के सम्पन्न नाटककारों की स्वतन्त्र इच्छा व मनोरुचि की प्रेरणा से प्रणीत रचनाएँ थीं, जिनके ऊपर कम्पनी मालिकों का कोई निश्चित अंकुश नहीं था^१।

(२) २९. इन नाटककारों के लिए नाट्य-साधना एक सहज सुगम कार्य न होकर एक कठोर तपस्या थी, जिसके लिए अथक परिश्रम बाँधित था^२।

(३) ३०. कृतिकारों के लिए रंगमंचाला केवल मनोरंजन का उपादान ही नहीं, बल्कि शिक्षा प्राप्त का केन्द्रस्थान थी, जैसा कि जहांगीर जी पैस्तन जी संभाता ने अपने 'बुद्धान-मैयदो' की प्रस्तावना में स्पष्ट शब्दों में उस समय की धारणा को व्यक्त किया है — 'नाटक एक नीतिनी नीशाण है कारण

१- 'उस समय पारसियों के मन में नाटक के प्रति इतना रुचि थी कि सा पीकर वे नाटक लिखने बैठ जाते थे। किन्तु उनके लिए यह कला आज के क समान हल्की नहीं थी ... ज़ी से स्टैंज पर आज भी उनका नाम व कीर्ति अमर है। — शियावचा पाराशाह सरसफ़ शरीफ—'पारसी नाटक तस्ती' १९५०, पृ० १०।

२- जहांगीर जी पैस्तन जी संभाता ने अपने 'पेड़ हाउस' में रुस्तम बेरिस्टर के निम्न शब्दों में इस कला-साधना के प्रति अपने ये भाव व्यक्त किए हैं— 'मै^{जे} बेरिस्टर' क्या माटे बपण थी केणवणी लेवी पड़े, के 'डोक्टर' थवा माटे हांवा बरसनी कमन मैणवनी पड़े, के सीबीलियन थवा माटे केला क्थरा केवावो उठलवंग पड़े, के टैटलुंग महामारत ओं मुशकेल काम नाटक है, ओ ती ह्ये मारा नज़र बागण प्रकट देतोय्य।'।

— शियावचा पाराशाह शरीफ—'पारसी नाटक तस्ती', १९५०, पृ० ४६

नाटकनां रसुज साथे नातिमा बोध वाजी शक्याय है । नाटक तस्ती जेवी जगा है के जयां तमो तेरह कीसमना माणसोना, विचित्र प्रकारना, कीसम कीसमनां सुस्तावीं ओ सबासो तेना सरास्परंगमा जोई शकौ हो । नाटक तस्ती स्क जेवी जगा है के जे ऊपर बनता बनावो जौया पक्षा जोनारना मन पर जेवा असर थवा पाने है ओ गौया तेना दिलना अन्दर जेवा आकर्षित गति उत्पन्न जाय है के ते पीताना दिलमांया बदा ने दूर करीं नैकी असत्यार करे है । क मनोरंजन के साथ रुशिदा प्राप्ति के उद्देश्य पर बल देने के कारण पारसी नाटककार कलागत सौन्दर्य का बारीकियों पर पर्याप्त ध्यान न दे सके ।

(४) ३१. अभिनेताओं के लिए रंगमंच उनका कला का कसौटी था । इसी से उन्होंने अपना अभिनय-कला को अधिकाधिक सम्पन्न और प्रौढ़ बनाने का चेष्टा की । कीर्ति वर्जन, पत्र-पत्रिकाओं में सम्मानपूर्ण उद्धोचन और अपने चित्रों का प्रकाशन -- इतना ही उनका ध्येय नहीं था । वरन् इस कला को उन्होंने गम्भीर भाव से ग्रहण किया जिसका जागे निरन्तर हास होता गया और यह अभिनेताओं के लिए मात्र वाजीबिका का साधन बनकर रह गई । वस्तुतः बालीबाला, सौराब जी वोग्राम जैसे हास्य कलाकार, कावस जी खटाऊ व जहांगीर^{जी} संभाता जैसे स्टैज के योगी, दादामाई रतन जी ढूँडी और हीरजी माई असपन्दीयार जी संभाता जैसे निर्देशक अपनी मृत्यु के साथ ही पारसी स्टैज को सदा के लिए छे गए ।

समीक्षा

३२. समीक्षा से पूर्व निम्न तथ्यों पर दृष्टि रखना आवश्यक है --

१- कोई निश्चित नाटकीय वादशं इसके समक्ष नहीं था । जेजी नाटकों से नाटककार अवश्य प्रभावान्वित हुए किन्तु वे भी हासोन्मुख काल की ही रचनाएं थीं ।

२- नाटक के प्रति उनका दृष्टिकोण कलागत से अधिक मनोरंजनात्मक और

शिक्षात्मक था^१। डा० टी०जी० व्यास के अनुसार पारसियों ने नाटक को साहित्य का एक शाखा के रूप में नहीं गृहीत किया जो मात्र पठन-पाठन की सीमाओं में बाध हो बरन् मनोरंजन के साथ ही उन्होंने इसे अपने समाज के फैला हरगितियों के परिष्कार व स्वस्थ विचारधारा के प्रसारण के साधन रूप में भी अपनाया।

३३. भाषा की दृष्टि से प्रारम्भिक पारसी गुजराती कृतियों को मद्द्दी, शिथिल व कृत्रिमतापूर्ण मानकर आलोचकों ने उनकी अवहेलना और उपेक्षा की है। यह सत्य है कि इनमें भाषा-सौष्ठव का अभाव मिलता है, क्योंकि गुजराती पारसियों की अपनी मातृभाषा न होकर अपनाई हुई भाषा थी। उसके पूर्ण स्वरूप से भी वे सामान्यतया परिचित न थे। उनके मुख से निरुत्त भाषा में दोनों का (पारसियन व गुजराती) एक मिश्रित रूप निहित था। भाषा का यह रूप ही हमें इन रचनाओं में उपलब्ध होता है। किन्तु नाटकीयता का कहीं भी अभाव नहीं है। घटनाओं और परिस्थितियों की मूर्तता के साथ भाषा पुनः जीव और सौन्दर्य से युक्त है। पात्रों के चरित्र के से उसका पूर्ण सामंजस्य है। हां, उसमें सौन्दर्य की बारीकियां अवश्य उपलब्ध नहीं। बहमन जी नवरोजी काबराजी ने अपने सामाजिक नाटक 'बापना आप' में पुत्री जाल की मनोवेदना और 'लीम' द्वारा की सांत्वना को कितनी मूर्तता के साथ वंक्षित किया है, यह निम्न उदाहरण से स्पष्ट है --

जाल-- (बगनां दुःखीं) 'पण हीमत ते कैम राहु ? काळे मारा लगन है न वे बरने वास्ते पैसा बाबाजीं बापेला बीस हजारनां दागोना सहवार सुधीमां महारा हायमां नहीं बापे तो महारा लगन जर भागी परशे।

लीम-- (हसीने) --'केलो है केलो। लगन, कावे मागी परे। बीस हजार स्पहीने वास्ते ? बीस हजार ? बीस हजार मां दम शं बरयोच ? कैम ते शं हं है क्व सुधी पुरयोच के ? हं तारी दोस्त ययोच वे शं तारे केसये दोई पीवांनीच के।'

१-Rational entertainment in which popular amusement was combined with moral instruction and intellectual culture'

देखवश नवरोजी काबराजी के 'जमेद' नाटक की प्रीतिना। जून १९६०. Prince Albert.

२- कं०, गु०, पु०, १९९१

३४. तुकान्त पथात्मक संवाद, हल्के-फुल्के गीतों का बहुलता व अपने अशुष्ट मोड़े हास्य के कारण पारसी रंगमंच तीव्र आलौचना का शिकार बना । किन्तु पारसी, गुजराती नाटकों का स्थिति इस क्षेत्र में पर्याप्त भिन्न है। गीतों का योजना तो उन प्रारम्भिक नाटकों में उपलब्ध ही नहीं होता । 'एक जमाना नाटकों की शीर्षक सज्जनों नाटकों में म्युजिक अमेज थपल जौवा नाराज होता । अने ते कारण नाटकों में म्युजिक वाला करवानी लेखकों काण जा रास्ता होता नहीं' । बाद में फैसलू काबराजी के अथक प्रयासों के फलस्वरूप देशी संगीत को नाटकों में स्थान द मिलेगा जो कि विभिन्न राग-रागिनियों के रूप में प्रस्तुत किया गया । इसी परम्परा को गुजराती नाट्य कम्पनियों ने भी अपनाया । लेकिन दोनों ही जाने अपने इस उद्देश्य का पालन न कर सके । पारसी रंगमंच पर तो बहुत शीघ्र ही अशुष्ट व हल्की फुल्की गज़लों की भरमार हो गई ।

३५. उपयुक्त रंगमंचीय नाटकों के अन्त में समाज-सुधार के उद्देश्य से कॉमिक वर्णित होते थे, जिनका मूल क्या है किसी भी प्रकार का सम्बन्ध नहीं रहता था । ये अपने उद्देश्य में पूर्णतः सामाजिक थे । सन् १८५३ में 'पारसी नाटक मण्डली' के 'रुस्तम सौहराब' अने जाहूली' के सत्य क्या पर आधारित 'बनबी गरक' प्रहसन से कॉमिक की इस परम्परा का सूत्रपात हुआ । इसके पश्चात् तो लगभग प्रत्येक नाटक में इसका अनुसरण किया गया । वस्तुतः पारसियों ने विष्णुदास भावे की 'हिन्दू ड्रामेटिक कोर अथवा सांगलीकर नाटक मण्डली' से इस परम्परा को ग्रहण किया जिन्होंने जोड़ी नाटकों के अनुकरण में अपने यहां भी फास पद्धति प्रारम्भ की थी । स्पष्ट है कि आलौच्य रंगमंच पर यह पद्धति अप्रत्यक्षतः जोड़ी रंगमंच के प्रभाव में आई । किन्तु धीरे-धीरे ये पारसी नाटककार

१- 'हदीन फयडौ' नाटक की प्रस्तावना में ह जहांगीर संभाता का मत ।

२- फैसलू काबराजी के 'जमैद' के राग मेरवी का गीत उदाहरण स्वरूप--

ना फेनुंगी ना फेनुंगी बासवानी डुरियां-- वे राह पर
बागवानी, बासवानीमां समारी डुरियां
बासवानीमां ससावे जाहूमान सुणीया बागवानी
बेड़ी सीलावेइ सुपरवी सेती
फेवसीना फेवसीना मान साय वानीयां--बागवानी
अक१, दृश्य १, पृष्ठ ३१

अपने उद्देश्य से पतित होने लगे और उनके प्रहसन 'हल्के फुल्के' भवाई तथा गुगुलीवालों के 'ढोंग तमाशे' मात्र बनकर रह गए, जिसमें उनके समाज-परिष्कार का उद्देश्य पूर्ण तिरौहित था। नाटककारों ने अनुभवों की प्रेरणा से अपनी रचनाओं में यत्र-तत्र सै दार्शन (*Philosophy*) को प्रस्तुत किया है जो जीवन और जगत की सत्यता का मास कराते हैं।

परिशिष्ट -- २

-0-

उर्दू वयवा हिन्दुस्तानी नाटक

~~~~~

१. व्यावसायिक नाटक का स्वरूप सदैव एक-सा नहीं रहा । अपने उद्भव के समय वे पूर्णतः पारसी व्यवस्थापकों एवं कार्यकर्ताओं के आधिपत्य में संकलित थीं— जहाँ पारसी गुजराती भाषा में नाट्याभिनय एवं नाट्यप्रयोग हुआ करते थे । क्यावस्तु के कथन एवं दर्शकों के आधिक्य -- इन दोनों ही दृष्टियों से वे अपने संस्थापक वर्ग से सम्बन्धित थीं । इन्हीं पारसी गुजराती नाटकों से सन् १८७१ में कैलाश नवरोजी काबराजी के मंत्रित्व में स्थापित 'नाटक उद्देक मण्डली' द्वारा गुजराती नाटकों का सर्वप्रथम व्यवस्थित ढंग से सूत्रपात हुआ जिसने आगे अपना स्वतन्त्र विकास किया ।

२. इस समय के लगभग ही व्यावसायिक कम्पनियों के रंगमंच पर एक और नई क्रान्ति का जन्म हुआ, जब कि दादा भाई सौराब जी पटेल ने सन् १८७१ में विक्टोरिया थियेटर में 'सोने' के मूल्य की सुरक्षीद' के रूप में अपने सर्वप्रथम हिन्दुस्तानी नाटक का अभिनय किया । वस्तुतः इसी क्रान्ति ने आगे चलकर उर्दू और हिन्दी जैसी दो समृद्ध भाषाओं को उनके व्यावसायिक रंगमंच दिए । जो नाट्य कृतियों से उन्हें मण्डित किया । ऐतिहासिक दृष्टि से उनका यह योगदान निश्चय ही बड़े महत्व की वस्तु है ।

३. थियेट्रिकल कम्पनियों के रंगमंच पर वर्धित होने वाले उर्दू नाटकों एवं कृतिकारों के अध्ययन से पूर्व इस क्रान्ति के उद्भव के मूल कारणों, तथ्यों एवं परिस्थितियों का अवलोकन व्यावश्यक है । अध्ययनोपरान्त किं तथ्यों की उच्छांख होती है, वे निम्नलिखित हैं:-

- १- बम्बई की बहुभाषी जनता ।
- २- कम्पनियों के संचालकों, कार्यकर्ताओं एवं अभिनेताओं की भाषागत भिन्नता ।
- ३- नित्य नये नाट्य-प्रयोगों के लिए कम्पनी-व्यवस्थापकों की जागरूकता ।
- ४- हिन्दुस्तानी नाटकों के अभिनय द्वारा कर्णोपार्जन के विस्तृत क्षेत्र की उपलब्धता ।
- ५- मराठी नाट्य-कम्पनियों द्वारा हिन्दुस्तानी नाट्याभिनयों में प्राप्त होने वाली अमूर्तपूर्व सफलता की अभिप्रेरणता ।

अन्तिम दोनों कारण कान्ति के लिए अधिक ठोस एवं महत्वपूर्ण पृष्ठभूमि का निर्माण करते हैं । अन्य तथ्य भी कम उत्तरदायी नहीं ।

४. पारसियों द्वारा स्थापित कम्पनियां अपने प्रारम्भिक कार्यकाल में पूर्णतः अपने प्रस्थापकों पर अवलम्बित थीं । इस वर्ग की ही भाषा, इसी के अभिनेता, संयोजक, निर्देशक, व्यवस्थापक व अन्य कार्यकर्ता तात्पर्य है इस अत्यसंख्यक वर्ग का ही नाटक के प्रत्येक क्षेत्र पर आधिपत्य था । किन्तु धीरे-धीरे जब कि नायक, मोक्षक, या गण आदि गुजरातियों के अतिरिक्त मराठी भाषी और उर्दूवां सुलमान कम्पनी के कार्यकर्ताओं और अभिनेताओं के रूप में नियुक्त होने लगे तो कम्पनी का स्वरूप काफी कुछ परिवर्तित हो गया । 'वे' को 'समोपो-लिटिक्स' क्योंकि बहुभाषिक नाट्य संस्थाएं हो गईं । बम्बई की बहुभाषी जनता का मनोरंजन करने वाली इन थियेट्रिकल कम्पनियों के रंगमंच पर अब केवल एक ही भाषा (पारसी गुजराती) के नाट्याभिनयों का आधिपत्य कठिन था ।

५. थियेट्रिकल कम्पनियां व्यावसायिक थीं, जिनका उद्देश्य अधिकारिक कर्णोपार्जन करना था । कम्पनी व्यवस्थापक सदैव ऐसे साधनों की खोज में संलग्न रहते थे, जो दर्शकों की जेबों से धन सींचकर कम्पनी की सास जमा सकें । मनोरंजन के अतिरिक्त दर्शकों की रुचि पर उसका क्या प्रभाव पड़ता है इसके उन्हें कोई तात्पर्य नहीं था । 'हम तो यहां रुपया पैदा करने आए हैं, इस साहित्य-मण्डार पाने नहीं । देशीदार और समाज-सुधार का ठेका हमने नहीं ठे रखा । हमें तो किसी रुपया मिलेगा वही करेंगे ।' मालिकों की

१- सोमनाथ शुक्ल—'हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास', तृतीय संस्करण,

रखा प्रवृत्ति के फलस्वरूप निम्न परिणाम सामने आए-- १- बहुभाषी जनता के लिए अपने रंगमंच पर उन्हें एक ऐसी भाषा को स्थान देना पड़ा जिससे अधिकाधिक बड़े वर्ग का मनोरंजन हो सके । २- दूसरी कम्पनियों को नीचा दिखाने और उनके अस्तित्व को मिटाकर कम्पनी की साख जमाने के लिए कम्पनी व्यवस्थापक सदैव ही नए साधनों और नए प्रयोगों की खोज में व्यस्त रहने लगे । 'सौने के मूल की खुरशाद' दादामा सोराब जी पटेल की इसी मनोवृत्ति का परिणाम था । अपनी १३५ टोरिया थियेट्रिकल कम्पनी को वे उस समय की सभी कम्पनियों, जहाँ कि पारसी, गुजराती नाटकों के अभिनय होते थे, की सापेक्षता में सर्वोच्च बनाने के लिए एक ऐसे नवीन प्रयोग की खोज में जातुर थे, जिससे उनका उद्देश्य पूर्ति हो सके । प्रस्तुत नाटक उनका इसी खोज का परिणाम था ।

६. पारसी रंगमंच की स्थापना के एक दशक पूर्व ही मराठी नाट्य कम्पनियाँ स्थापित हो चुकी थीं । इनमें से जौकों ने अपने मराठी अभिनयों के अतिरिक्त सीराष्ट्र, गुजरात में जाकर हिन्दुस्तानी नाट्य प्रयोगों द्वारा प्रभुत्व स्थापित किया था । सन् १८४३ में विष्णुदास भावे द्वारा स्थापित 'हिन्दू ड्रामेटिक और अथवा सांगलीकर नाट्य मण्डली' का 'राजा गोपीचन्द और बालन्धर' जो २६ नवम्बर १८५३ को सर्वप्रथम ग्राण्टरोड थियेटर बम्बई में अभिनीत हुआ, इस दिशा में उनका प्रथम प्रयास था । 'टेलीग्राफ' स्पष्ट कैरियर में गुरुवार २४ नवम्बर १८५३ को हिन्दू थियेटर की ओर से प्रकाशित उसकी निम्न विज्ञप्ति प्राप्त होती है -- 'बम्बई की जनता भारतीय व यूरोपीयन से सर्विनय निवेदन है कि शनिवार, अर्थात् २६ नवम्बर को हम एक बड़ा ही दिलचस्प नाटक 'राजा गोपीचन्द और बालन्धर' ग्रांट रोड थियेटर में हिन्दुस्तानी भाषा में स्टेज करेंगे ।' प्रस्तुत नाटक का द्वितीय प्रयोग ३ दिसम्बर १८५३ को हुआ ।

७. मराठी नाट्य कम्पनियों के इस नए नाट्य प्रयोग के पीछे भी बम्बई की बढ़ती जनता जो किसी भी प्रकार के रंगमंच के अभाव में जौकी नाटकों से उनके झुटपट अभिनयों से तृप्त थी, का मनोरंजन करके अपने नाटकों के लिए विस्तृत पैसा कर्षण का निर्माण करना था । सांगली निवासी



राजशाहब श्री बासुदेव गणेश भावे का र्त्तमर्माण-करना-अ-+संगीत-निवास्ति  
 यः मन्ताः। ॐ बात का प्रमाण है--<sup>१</sup> वहाँ उनके पद, सान-सानरी तथा नाटक  
 का व्यवस्था देखकर विष्णुदास ने मन में सोचा कि यदि ऐसे स्थान पर अपने  
 नाटकों का अभिनय किया तो बड़ा ही आनन्द जाएगा। ऐसे स्थान पर नाट्या-  
 भिनय किया तो पारसी, युरोपियन, मुसलमान, गुजराती, इत्यादि सब लोगों का  
 समक में जाएगा। इन कारणों को योग्य समझकर विष्णुदास ने उस समय  
 नया 'गोपीचन्द' नाटक हिन्दुस्तानी भाषा में तैयार किया<sup>१</sup>। अपने नाट्य  
 का कला-रंग में विष्णुदास भावे ने भी लगभग ऐसे ही विचार व्यक्त किए हैं।  
 'उर्दू थियेटर' कैलिसक डा० अब्दुल अलीम 'नामी'<sup>२</sup> ने मराठियों व उनके 'गोपीचन्द'  
 को प्रथम हिन्दुस्तानी नाटक का श्रेय दिया है।

८. मराठी नाट्य कम्पनियों की अग्रतुल्य सफलता को  
 अभिप्रेरणा ने व्यावसायिक मनोवृत्ति वाले पारसियों का इस दिशा में मार्ग  
 निर्देशन किया। मुसलमानों की नाटकों के प्रति उदासीनता, व उर्दू में किसी भी  
 प्रकार के रंगमंच व्यवस्था नाटकों का अभाव देखकर पारसियों को इस दिशा में विकास  
 के सापेक्षतावादी अधिक अवसर दृष्टिगत हुए, क्योंकि गुजराती, मराठी व अंग्रेजी  
 नाट्याभिनयों के लिए तो उनका अपना स्वतन्त्र नाट्य कम्पनियों थीं ही। अतः  
 विक्टोरिया नाटक मण्डली के निर्देशक दादाभाई सोरोब जी पटेल ने 'कामावन्ती'  
 नामक हिन्दू किस्से पर ऐल जी जमशेद जी खोरी से गुजराती में 'सोनाना मुलनी  
 खुरशीद' लिखाकर तथा उर्दू, फारसी व गुजराती जवान के समान अधिकारी ऐलक  
 व 'रास्तगीफ्तार' पत्र के अधिपति अपने मित्र सैठ बेहराम जी फारखन जी मर्कवान  
 से हिन्दुस्तानी में रूपान्तरित कराकर सन् १८७१ में विक्टोरिया थियेटर में अभिनीत  
 किया। अन्यस्त पारसी अभिनेताओं के प्रशिक्षण की सरलता के विचार से व  
 पारसी, गुजराती, हिन्दू, मुसलमान इन सभी वर्ग के प्रेक्षकों को मही प्रति समझाने  
 के लिए छेद की ने अपने इस रूपान्तर में कठिन उर्दू फारसी के शब्दों के स्थान पर

१- विष्णु वरिष्ठ--, पृ० ६१-७०

२- डा० अब्दुल अलीम 'नामी' -- उर्दू थियेटर, भाग १, प्र० ०, १६६२, पृ० १६१।

‘जरा लौली भाषनी उपयोग कीजो हतो’<sup>१</sup>।

६. ‘सोने के मुल का बुरशाद’ के दावावे में बहराम जी का यह मन्तव्य प्रस्तुत कृति का भाषा के साथ ही भाषा सम्बन्धी कम्पना-नालिकों का उस समय की मनोवृत्ति का अधिक स्पष्ट स्फुरता प्रस्तुत करता है।

‘सोने के मुल का बुरशाद’

‘जबाने हिन्दुस्तानी

बोलते गुजराती’

१०. ‘सु किस्तेखानों का जबान में यह कलमज्ज अपनी तरफ से जाहेर करता है कि जबकि उस काल एक वाशना ने जबाने गुजराती में तस्नीफ कीया था, उसपर से उस कम्पनीने थोड़ा बरायेश और तबदील के साथ हिन्दुस्तानी जबान में तरज्मा कीया है। सबब उसका यह है कि इस शहर में नाटक याने खेलवाजी का शुरुक व साहेश रोजबरोज अपनी पकड़ता है, अगर हर कीस के सैकड़ों लोग वा शुरुकसे दसनेक जमा होते हैं? इहां हर तहरीकका कलम जबान में, तो यह जबान अक्सर अरबी, मुसलमानों अगर है <sup>है नुस्खोंक समझा व हल होना मोझैल है।</sup> उस लावे कइयेक साहबोंने साहेश इस अगर की कीस के अगर कोई खेल हींदुस्थानी जबान में लीखा जावे तो यहाके बांझानदे हर कलम को मोजाफेक जावे, कीयुं के हींदी जबान सारे हींद में मुखेज है। यह मसलेहत बेइस्ती पसंद वाइ अगर भी यह या कि जबाने हींदुस्थानी में आज तक कोई खेल याने नाटक लाखा गया दसने में नहीं जाया था, कलके हींदुस्थानीजों में उसका हुजुद भी नहीं है, तो फेर इस खेल अपने होसले के <sup>मजापेक</sup> मज्जेक सलीस अऊर रोज मररेका हींदी जबान में के पारसी व हैन्दुजोंक वासान होवे, अऊर समज में जावे, तरज्मा कीया है, कीयुंके सस्त व फारसी अरबी जामीज इबरात समझां अऊर उनहोंक मोझैल है।’

११. ‘यस बानाबरेपर बाफेक हो के हींदुस्थानी इस कम्पनी की जबान नहीं है कलके कावेदा कोरे की खुब ताळीमभी ली नहीं है, मगर मेंहज

दोस्तों का सुझाव के लिये उस कम्पनी ने मुजाफेक ताका वगैरह जवाने हांदा में उसके नकल करने का कोशिश करे हये, तो ख्वास्त बंदा में अजर कवाये में जख्ता ता ना अजर बता रही होगी, अजर समीक जासान होवे व अस्त। सलास ख्वास्त ठासने के सबब है ख्वास्त मा रंगान व संगान न हरे हये । बाद उस सुलासे के उस काससे हुने अजर पढ़नेवालों का जाते आली से उम्मेद रस्ता हु के कोई साहेब ख्वास्त अजर काससे का नावाकेफा का ख्वास्त न होवे बल्के उससे दरगुजर करे ।

१२. इस नाटक में अजर जाँ पर उरदु जवान में मशहूर काससेजी जस्ता के 'मजहबे रस्के', 'बदरे सुनीरे', 'कुलीफ जुलाहा' अजर 'गुलबारा नोवर' जागेरी में है मुजाफेक आया हुआ फेदेरजी, तुक्तेजी व शेबेरी वामेज का है हये, अजर उस सेवा ये तमान गजली व गानापी जोस्तादों की केताबी में है अतेस्ताब करलीया हये ।

१३. इस प्रथम उर्दु नाटक में भाग लेने वाले कलाकार थे- खुरशेद जी मेहरबान जी बाला बाला -- फीरोजशाह, (संगीत में अपना सदाभता के कारण ही बाखीबाला को यह पार्ट दिया गया था) कलकत्ते वाले खमशेद जी की माँ मादन-- खुरशेद (फीरोज की मासुका), होरमद जी मोदी -- फतेहखान (दिल्ली का सम्राट), ताराशाह सोराब जी तारीपोरबाला -- मलेकशाह (सिन्ध का बादशाह) बनजीमार्ह केराबाला-- जफरखान (कोटपाठ) बनजी सोखी-- गाझबान, कादरु जी ताने-- फेजाबाद के बादशाह आदि ।

१४. यह नाटक एक प्रकार का प्रयोग था जो पर्याप्त सफल हुआ । बाखीबाला ने तो इस एक अभिनय से ही अपनी कीर्ति बर्जित कर ली, जिसे वे अपने सम्पूर्ण नाटकीय जीवन में नहीं प्राप्त कर सके । नाटक की सफलता ने अन्य कम्पनियों को भी उत्तेजित किया । अस्तु एलिफिन्स्टन ड्रामेटिक क्लब के स्थापक कुंवर जी सोराबजी नाबिर ने सर्वप्रथम जागे कदम उठाकर बाखी पेटल के समकालीन में सन् १८७२ में एलिफिन्स्टन थियेटर में 'नूरजहाँ' व अपने स्वतन्त्र वाक्पित्त में सन् १८७३ में विविध प्रकार के रंग-बिरंगी लाइन लाउन्स व कम्पकारिक

दूसरे वालियों के साथ 'इन्दरभा' का अभिनय किया। एक और नाज़िर इस प्रकार के अपने नाट्यप्रयोगों में लक़्क़ोन थे और दूसरा और स्टाफ़िन्स्टन को नाचा दिखाने के लिए दादा पटेल थियेटोरिया नॉक मण्डला के स्काधिपति (१८७२ के लगभग भागी-दारा के संघालित होने वाला थियेटोरिया उसके निर्देशक सोराब जी पटेल की पूर्णतः मिल्कियत में आ गई थी) के रूप में नशरवान जा खान साहब 'आराम' से लिखवाकर 'हातमावनता', 'बागो बहार', 'बालमगीर', 'जवांनस्त', 'गोपाबन्द', 'गुलाबखानीबर', 'गुलबकावला' नाटक व 'बैनज़ोर बदरेमुनार', 'जहांगीर शाह गरुहर', 'ख़ुन्तला' तथा 'पद्मावत' आदि उर्दू गीतनाट्यों को एक के पश्चात् एक प्रस्तुत कर रहे थे। अतः डाक्टर वासुदेवनन्दन प्रसाद का यह मत कि ऊँ और सर्वप्रथम कावस जी खटार का ध्यान गया तर्क रहित है। वस्तुतः उस और क़दम उठाने वालों में सोराब जी पटेल व ख़ुंवर जी नाज़र अग्रगण्य हैं।

#### नाट्य-लेखक व कृतियाँ

१५. सन् १८७१ से २० वां शताब्दी के प्रथम दशक तक थियेट्रिकल कम्पनियों के रंगमंच पर उर्दू नाटकों का बाहुल्य रहा। बीच-बीच में पारसी गुजराती एवं गुजराती नाटकों के अभिनय भी होते रहे किन्तु अखण्ड धारा उर्दू नाटकों की ही थी। नशरवान जी खान साहब 'आराम' प्रथम नाटककार थे, जिन्होंने रंगमंच के लिए जोक उर्दू कृतियाँ संगठित करके थियेटोरिया नाटक मण्डला को दान। मुंशी शैल महमूद 'रौनक' खारसी (१८७६-८३) ने अपने नाटक खुरशैद जा बालीबाला की पाख़्सा थियेटोरिया नाटक मण्डला के लिए लिखे थे। छद्म मियाँ 'जरीफ़' ने भी जोक नाटक लिखे। अधिकांश विचारकों ने इन दोनों रचनाकारों को 'बोरीजिल थियेट्रिकल कम्पनी' के नाटककार माना है। यह धारणा ग़लत है। पिछले अध्यायों में स्पष्ट किया जा चुका है कि बोरीजिल थियेट्रिकल दादामाई सोराब जी पटेल की थियेटोरिया से अलग होकर स्थापित होने वाली 'बोरीजिल थियेटोरिया नाटक कम्पनी' थी। 'रौनक' खारसी ने दादी पटेल के स्थान पर बालीबाला 'जरीफ़' ने कभी किसी कम्पनी के लिए नाटक नहीं लिखे। उनकी सभी

१- वासुदेव नन्दनप्रसाद, 'भारतेन्दुशर्मा नाट्य साहित्य और रंगमंच', शोधप्रबन्ध, १९५६, पटना विश्वविद्यालय, पृ० ३०७।

नाट्य-रचना के कम्पनियों के विभिन्न नाटककारों, एवं नाट्य कृतियों से सामग्री का उपहरण करके मालिक मंगवान दास कुम्हार ने लिख संगठित का गढ़ें या, जहाँ की 'जराफ' एक सहायक के रूप में नियुक्त थे<sup>१</sup>।

१६. मिर्जा नज़ीर का 'पासो कुबला थियेट्रिक कम्पनी' के निर्देशक व हाफिज मोहम्मद अब्दुल्ला के शिष्य थे। इसके पूर्व आप 'शण्डिया थियेट्रिक कम्पनी' के प्रधान अभिनेता व शण्डिया जापेरा थियेट्रिक कम्पनी के लखनऊ लास्टिंग ऑफ शण्डिया थियेट्रिक कम्पनी व बारा बरेला के रूस अमानुदान शां का 'दि हर मंजेस्टा थियेट्रिया थियेट्रिक कम्पनी' के मैनेजिंग प्रबन्धक पद के अधिकारी भी रह चुके थे। रंगमंच के सम सामीप्य व निकट व अनुभव से लाभ उठाते हुए आपने अनेक नाटक लिखे जो विभिन्न कम्पनियों में अभिनीत हुए।

१७. रंगमंचीय उर्दू नाटककारों में सर्वाधिक लोकप्रियता मुंशी मेहता हसन 'जहसन' लखनऊ को प्राप्त हुई। आपने अल्फ्रेड वॉर न्यू अल्फ्रेड थियेट्रिक कम्पनी के लिए शेक्सपियर के नाटकों के आधार पर अनेक कृतियों का रचना की। उर्दू नाटकों की शेक्सपियरियन तकनीक में ढालने व भाषा के स्तर को ऊँचा उठाने में आपके प्रयत्न सराहनीय हैं। 'जोथेलो' (१९६४) 'बन्धुफाना उर्फ गुलनार फिरौज' १९६८ ई (रोमियो वुलियट के आधार पर अल्फ्रेड कम्पनी के लिए लिखा गया था), 'कॉमेडी ऑफ सरसे' के आधार पर न्यू अल्फ्रेड का 'मूठ फुलिया' (१९०१ ई०), 'हैमलेट' पर करमल जा सटारु की अल्फ्रेड का 'खुने नाहक', 'मर्क्युट वाफ बेनिस' के प्लॉट पर 'दिलफरोश', 'ताजेकी', 'सारीब जी' बीगा के निर्देशन में अभिनीत होने वाला 'बल्ला घुजा' (१९०२ ई०), मुंशी सुराद के 'चित्रावली' के आधार पर संगठित 'जहसन' का 'बन्दावली' जो सर्वप्रथम लखनऊ में अभिनीत हुआ, दोराब जी की कम्पनी में अभिनीत 'जहरे हस्क उर्फ दस्तावेज मोहब्बत' (१९०३ ई०), न्यू अल्फ्रेड का 'शरीफ बमराह' (१९०३ ई०) तथा 'कनकारा' (१९०४ ई०) आपकी उच्च नाट्यकला के प्रमाण हैं। 'जहसन' अपने नाटकों की साहित्यिक रंग देना चाहते थे किन्तु व्यापारिक मनोवृत्ति वाले पारसी कम्पनी मालिक इस परिपक्व से सहमत न थे। अतः दुःख होकर आपने सन् १९०५ ई नाट्य काव्य से संन्यास ले लिया।

१- डा० बन्धु लखनवासी -- उर्दू थियेट्र-भाग २, पृ० २०, १९६०, पृ० ११६

२- डा० लखनवासी -- साहित्यिक हिन्दी साहित्य, १९४८, पृ० २०३



१८. लखनऊ निवासी मुंशी मीर गुलाम अब्बास अली ने अपने पच्चीस वर्ष (१६०६ ई० से १६३० ई० तक) के सम्पूर्ण लेखन काल में लगभग तारुण्य नाटकों का रचना का जो बालावाला को विक्टोरिया व मैडन के आधिपत्य का लॉफ़्टरटन ड्रामैटिक कम्पनियों के अतिरिक्त गुजराती, दक्षिण सुबोध तथा जी०बी० भाटे का 'नाट्यकला प्रवर्तक' आदि मराठा कम्पनियों के रंगमंच पर भाँटि। मुंशी मोहम्मद सुराद अली लखनवा ने न्यू अल्फ्रेड और दोराब जी कुरुतम जी का न्यू पारस विक्टोरिया थियेट्रिकल कम्पनी के लिए अपने नाटक लिखे। गुलाम मुहम्मद नाना देहलीवा ने सन् १६१३ में इम्पीरियल थियेट्रिकल कम्पनी में स्थायी नाटककार के रूप में नियुक्त होकर अपने जौक नाटक इसके रंगमंच पर निकाले। कम्पनी के लिए लेखक का प्रथम व लोकप्रिय कृति 'हरे जराबे' थी जो सन् १६१३ में अभिनीत हुई।

१९. मुंशी मोहम्मद अब्राहम महशर अब्बाली महशर अब्बालकी, मिर्जा शाहजहाँ बालमवां शम्स लखनवा, अकबर 'अली' अफगुं शाहजहाँपुरा, इज्जत हुसैन 'नेय्यर' अब्बालकी ने भी थियेट्रिकल कम्पनियों के लिए जौक नाटक लिखे। 'नेय्यर' के दा पारस नून अलबैण्डर थियेट्रिकल कम्पनी का राष्ट्रीय भावनाओं से जोतपीत 'बतन', 'गैबी' 'तलवार', 'दा न्यू इम्पीरियल थियेट्रिकल कम्पनी' देहली 'तुर्की फारिस्ता', 'तोर वृषभ' 'बेनूर की घुतली' अधिक लोकप्रिय हुए। जोशवर प्रसाद मायल देहली का रचनाओं में सौ सितम उर्फ साहब ऑफ द कास ने सर्वाधिक लोकप्रियता प्राप्त की। नाटक की रचना यद्यपि सन् १६१७ में कावस जी खटारा की अल्फ्रेड थियेट्रिकल कम्पनी के लिए का गयी था, किन्तु अवरोधों के कारण कुछ काल उपरान्त सन् १८२०-२२ के मध्य श्री विश्वराम सहाय 'ब्याड' की 'ब्याड भारत कम्पनी' द्वारा सर्वप्रथम देहली में अभिनीत हुआ।

२०. इन नाटककारों के अतिरिक्त अब्दुल करीम बख्शी, शेख बाफर हुसैन 'बख्शर' देहली, मोहम्मद इस्माकल फारंग, सेय्यद शिदायत हुसैन फारुख देहली आदि बहुत से अन्य कृतिकारों ने भी अपनी कृतियाँ रंगमंच को समर्पित कीं।



### शेक्सपियर और उर्दू नाटककार

२१. पारसी रंगमंच अपने उद्भव के लिए औषधी रंगमंच का मूल है। विभिन्न औषधी कम्पनियों व क क्लबों के नाट्य-प्रयोगों का बम बमप्रेरण पर ही पारसी युवकों ने अपना इन नाट्य कम्पनियों का स्थापना काया। इस अनुकरणात्मक प्रवृत्ति के कारण न केवल रंगमंचाय तकलाक और शैला का अनुकरण हुआ, बल्कि वहाँ अभिनीत होने वाले विभिन्न नाट्यकारों तथा उनमें शायिक लोकप्रियता प्राप्त करने वाले शेक्सपियर और उनकी कृतियों के भारतीय वातावरण के अनुकूल कुछ परिवर्तनों के साथ व्यायोग्य रूपान्तर भी प्रस्तुत किए गए। किसी भी प्रकार के रंगमंच और नाटकों के अभाव में कम्पना व्यवस्थापकों के समक्ष यही नाटक नाटकीय आदर्श के रूप में आया। अतः उनके अनुकरण और प्रस्तुतीकरण पर उनकी पूर्ण दृष्टि रही।

२२. अन्य औषधी नाटककारों का सापेक्षता में शेक्सपियर की कृतियाँ व्यावसायिक रंगमंच पर अधिक लोकप्रिय सिद्ध हुईं। न केवल उर्दू तथा हिन्दुस्तानी में बल्कि पारसी गुजराती भाषा में भी उनके अनेक रूपान्तर और अनुवाद अभिनीत हुए जिनका परिचय उपर्युक्त नाटकों के विवरण के समय दिया जा चुका है।

२३. हिन्दुस्तानी नाटक सन् १८७१ में 'सौने के मूल की सुरक्षा' के रूप में अपने उद्भव के साथ ही शेक्सपियर के नाटकों का हाया लेकर प्रारम्भ हुआ। डा० डी०जी० व्यास ने 'शेक्सपियर के-मस्को-के-हमय-लेकर जोन कम्पन-हुम-+ ५ स्टेज वाफ बाय' नामक अपने एक लेख में प्रस्तुत प्रारम्भिक नाटक पर 'किंगलीयर' का योंही-सा प्रभाव माना है। इसके पश्चात् तो अनेकों अनुवाद प्रकाश में आए। सन् १८८७ में 'सिम्लेडोन' पर आधारित मुंशी करीम बरिलवी का 'शामान' व सन् १८९२ में 'पेरिलीस' (Pericles) पर संगठित इन्हीं का 'हुमनाद' उस बात के समान है। छुटपुट प्रयासों के विपरीत अकण्डवारा के रूप में इस परम्परा का नियमित प्रवाह सन् १८९८ में काफ़ी जी पालन जी सटारजी की बल्लेगुड नाटक कम्पनी द्वारा हुआ जब कि कम्पनी के निर्देशक (Director)

अमृत केशव नायक ने शैलपियर के नाट्य साहित्य में अपनी गहन रसिच के कारण मुंशी मेंहदी हसन 'वहसन' लखनवी से सै जेक अनुवाद तैयार कराकर कम्पनी के रंगमंच पर अभिनीत ह किए । 'वहसन' साहब के 'हमलेट' पर आधारित 'सुने नन्हके' अभिनीत ह किए । 'वहसन' साहब के 'हमलेट' पर आधारित 'सुने नाहके' जिसमें कावरा जी सटारु, अमृत केशव और आस्ट्रमोहन के अभिनय अत्यधिक लोका प्रिय हुए व 'रोमियो क्लियट' पर आधारित 'वज्जेफाना उर्फ गुलनार फिरोज' (१८६८) का सफलता और लोकप्रियता ने जेक नाटककारों को इस क्षेत्र में उतरने के लिए प्रेरित किया । आगा हद्द 'काश्मीरा' और नारायण प्रसाद 'केताब' इस क्षेत्र में अधिक सफल सिद्ध हुए ।

२०. सन् १८६८ से १८९३ तक शैलपियर के लगभग पन्द्रह नाटकों के अनुवाद प्रस्तुत किए गए । किन्तु कौन सा नाटक किसका अनुवाद है, इस निश्चय के सम्बन्ध में जेक भ्रान्तियां हैं, कारण एक ही नाम के नाटक विभिन्न रचनाकारों के नाम से उपलब्ध हैं । अन्य कम्पनियों को नाचा दिताकर अपना प्रभुत्व जमाने व नए नए नाटकों द्वारा कम्पनी के वैभव और सम्पन्नता के पारबय से दर्शकों की धैर्य ताली कराने की कम्पनी व्यवस्थापकों की प्रवृत्ति इस तथ्य के लिए उत्तरदायी है ।

२५. प्रमुख व लोकप्रिय अनुवाद निम्नलिखित हैं--

१- कॉमेडी ऑफ एरर्स ( *Comedy of Errors* ) ।

(क) 'गौरवधन्वा' -- नारायण प्रसाद 'केताब' ।

कावरा जी सटारु की अल्फ्रेड नाटक मण्डली द्वारा ३१ सितम्बर १८९२ को सर्वप्रथम कोटा जिलोचिस्तान में अभिनीत हुआ ।

(ख) 'फुल फुलिया' -- मुंशी मेंहदी हसन 'वहसन' लखनवी ।

न्यू अल्फ्रेड के रंगमंच पर सोराब जी बोग्रा के निर्देशन में सन् १८०१ में लिखा ।

(ग) 'फुल फुलिया' -- फिरोजशाहस्तान -- १८६६

(घ) 'फुल फुलिया' -- अब्दुल करीम -- १८९३

(ङ) 'फुल फुलिया' -- मिर्जा नबीर के (पारसी डबली थियेट्रिकल कम्पनी द्वारा अभिनीत )

(२) 'मर्चेंट वाफ वैनिस' (Merchant of Venice )

'विल फरीज' -- जस्सन लखनवी ।

१६०३ में न्यू जल्फ्रेड के रंगमंच पर खिला ।

(३) 'मेजर फॉर मेजर' (Major For Major )

'दामे हसन' -- जागा हसन - नारायण । परा की कम्पनी में खिला ।

बाद में यही 'शहादेनाज़' के नाम से सन् १६०५ में करवतजी सटारु का जल्फ्रेड कम्पनी के रंगमंच पर जाया ।

(४) 'सिम्बलियन' (Cymbalier )

'माठा ज़हर' -- नारायण प्रसाद 'कैताब'

सन् १६०५ में विक्टोरिया थियेटर, बम्बई में खिला ।

(५) 'विंटरस टेल' (Winter's Tale )

'सुरीदे शक' -- जागा हसन

सन् १६०६ में सटारु का जल्फ्रेड कम्पनी में खिला ।

(६) 'किंग लियर' (King Lear )

(अ) 'सुफेद सुन' -- जागा हसन (१६०६)

(ब) 'सुफेद सुन' -- मिर्जा नज़ीर बेग

(क) हार बीव' -- संज्ञा मुराद खो

विक्टोरिया थियेटर, बम्बई में सन् १६०५ में खिला ।

(७) 'रिचर्ड थर्ड' (Richard Third )

'दोदे हसन' -- जागा हसन - १६०८

(८) 'रोमियो एंड जुलियट' (Romeo And Juliet )

(अ) 'बन्नेफानी' -- जस्सन लखनवी

सन् १६०८ में सटारु का जल्फ्रेड कम्पनी के रंगमंच पर खिला ।

(ब) 'रोमियो जुलियट उर्फ हसन फरीज उर्फ गुलनार बेग' नज़ीर बेग - १६०४ ।

(८) 'हैमलेट' ( Hamlet )

(अ) 'सुनै नाहके' -- अहसन' लखनवा

१६०८ में अल्फ्रेड में लिखा ।

(आ) 'सेल हैमलेट नव' जाद उर्फ वाक्या जहाँगीर नाशाने  
नज़ार के -- १६०० ।

(१०) 'ओथेलो' ( Othello )

(अ) 'शहीदे वफा' -- अहसन' लखनवा - १८६८

(आ) 'शोरे दिल' -- नाज़र देहलवा

(इ) 'बहमा जंगी' -- मुहम्मद' नाना

कावस जी सटारु का अल्फ्रेड कम्पनी के  
लिखा ।

(११) 'अन्टोनी रण्ड क्लियोपेट्रा' ( Antony And Cleopatra )

(अ) 'काला नागिन' -- जलाल अहमद शाद - १६०६

(आ) 'जान मुरीदे' -- १६०८

(१२) 'पेरिक्लेज' ( Pericles )

'सुधादास' -- मुंशा' करीमुद्दीन - १८६१

(१३) 'ऐस यू लाइक इट' ( As You Like It )

'जैसा तुम चाहो' -- नारायण शाद' केताबे

देहली से निकलने वाली 'केताबे' की 'शेक्सपियर पत्रिका'

में प्रकाशित हुआ । 'फरेबे नज़र' के नाम से भी किसी

नाटक का अनुवाद इसमें निकला ।

(१४) 'आल वेल्ल थैट एण्ड्स वेल' ( All Well's That Ends Well )

'दुस्नारा' -- 'केताबे' १६००

अन्य नाटककारों के अनुवाद भी प्रकाश में आए ।

२६. रंगमंचीय नाटकों को शेक्सपियर तकनीक में ढालने का  
मेव मुंशी 'अहसन' लखनवा को है, जिसकी कला को जागे जागा हन् 'काश्मीरी' ने  
अपनी प्रतिभा से उज्ज्वलता पर पहुँचाया । 'केताबे' का भी इस क्षेत्र में योगदान  
कम महत्वपूर्ण नहीं । शेक्सपियर के साहित्य से सामान्य जनता को परिचित कराने  
के लिए अपनी मित्र कृत केशव नायक के आग्रह पर अब जापने देहली से शेक्सपियर

नामक पत्रिका में प्रकाशित की जिसमें उनका कृतियों के अनेक नाटकीय अनुवाद निकले ।

२८. कला की दृष्टि से इन अनुवादों के विषय में समीक्षात्मक निष्कर्ष देने से पूर्व उनका सम्यक् अध्ययन आवश्यक होगा । 'केताब' और 'जस्स' लखनऊ का रचनाओं का उल्लेख उनका कृतियों के विवरण के समय किया जा चुका है । अस्तु यहाँ 'एण्ड्रयन शेक्सपियर' का उपाधि से विमुक्ति व शेक्सपियर के साहित्य में अपने अत्यधिक अनुराग के कारण सन् १९८३ में 'एण्ड्रयन शेक्सपियर थियेट्रिकल कम्पनी' के नाम से अपना स्वतन्त्र कम्पनी का संचालन करने वाले जागा हल की कुछ कृतियों का विवेचन किया जा रहा है ।

२९. 'मेजर फॉर मेजर' (Major For Major) पर आधारित नौरोजा परी का कम्पनी में अभिनात होने वाला जागा हल साहब का 'दामे हुस्न' हा 'शहीदे नाज' के नाम से सन् १९०५ में काक्स जी सटारु की अल्फ्रेड नाटक कम्पनी में अभिनीत हुआ । अपने न्याय के प्रति प्रजा को अन्तर्दृष्ट देकर जहांदरशाह का मंत्री सफदरजंग को राज्य छोड़ना व न्याय सेवक के रूप में उसके न्याय की परीक्षा के लिए सल्ला और जमाल का कथा द्वारा क्लौटो का निर्माण करके नाटककार ने मुख्य कथावस्तु का निर्माण करके नाटककार ने मुख्य कथावस्तु का निर्माण करके नाटककार ने मुख्य कथावस्तु का निर्माण किया है । माहं की प्राण रक्षा के लिए सल्ला द्वारा न्याय का मांग किन्तु उसके रूप-सौन्दर्य पर सुग्ध होकर प्रेम के जात्रे में सफदर का रहम के प्रतिकार में सल्ला से हुस्ने माझकाना और जवानी और जवानी का मांगना व अवहेलना पर अत्याचार और कष्टों की बीमार नाटक के नामकरण 'हुस्न के जादू' (दामे हुस्न) को सार्थक करने वाला है । मूल नाटक के भाव को रक्षा करते हुए उस समय की परम्परा के अनुसार नाटककार ने अनेक वाश्चर्यमय दृश्यों की योजना की है । प्रथमंक के दूसरे दृश्य में सल्ला द्वारा सफदर से कौरव माहं के प्रति रहम की प्रार्थना में शेक्सपियर के 'मर्क्युट बॉल बैन्स' की छल्ल बाया है ।

३०. 'किंग ठीयर' पर आधारित 'सुफेद हुन' सन् १९०६ में बाबासाहेब खान की हुंजी की कम्पनी में लिखा । सुलामद फसन्द राजा साकान और उनकी सुधिया महापारक और किछवारा के द्वारा नाटककार ने नाट्यकारिता के दृष्टिकोण प्रस्तुत किए हैं । सभी मुख्य पात्र खूबी प्रशुति के शिकार हैं । नाटक के प्रारम्भ की निम्नलिखित ये दो पंक्तियां सम्पूर्ण कथावस्तु को समाहित किए हुए हैं—

‘है सुलामद बेरहम माओ बिपा तलवार है ।

है सुलामद दो तरफ को चारने का धार है ।’

३०. सन् १६०८ के लगभग दादा माई कुंढी का कम्पना में अभिनीत होने वाले आगा साहब के दुस्मान्ति नाटक ‘सैदे हवस’<sup>१</sup> रिचर्ड थर्ड के अतिरिक्त शेक्सपियर के ‘किंग जॉन’ का भी पर्याप्त प्रभाव है<sup>१</sup>। नाटक अपने नामकरणानुसार एक ऐसे व्यक्ति का कहानी है, जो स्वयं अच्चाजों के अधीन नहीं बरन् उसका अभिलाषा है अपनी तांत्र है कि एकबार उनका दलदल में फंसे पर शिकारा के शिकवे में फंसे अन्धाय जात्रब के समान वह उससे मुक्त होने का अपना समस्त शक्ति को सौकर उसमें फंस्ता जाता है । राज्य उभमा के प्रलोभ में जकड़ा नादिरजा ऐसा ही पात्र है जो उसका एकद्व प्रताप के लिए अपने माई और उनकी सत्ता पर सब प्रकार के अत्याचार करता जाँर अन्त में अपने किए के अनुसार कारावास का दण्ड पाता है । नायक रिचर्ड के समान ही नादिर जा भी स्वयं अपना हवस में डूब जाता है । नाटक के अन्त में उसके पश्चात्ताप के द्वारा हवस के कुमारेणियों को प्रस्तुत किया गया है । उपर्युक्त तानों ही नाटकों में हास्य-कथा स्वतन्त्र रूप से चलता है ।

३१. शेक्सपियर के अतिरिक्त अन्य नाटककारों का कृतियां भी व्यापोग्य अनुपादित हुई । शेरिज के ‘पिजारी’ ( *Pizarro* ) पर आगा साहब का ‘अगोरेहिल’ लिखा गया जो सन् १६०१ में दिल्ली दरबार के अवसर पर अल्फ्रेड कम्पनी के मंच पर लिखा। डब्लू टी० मॉनक्रिप्स ( W.T. Moncrieff's ) के संगीत द्रामा ( *Melo Drama* ) ‘दि ज्यूस्स’ ( *The Jewess* ) पर आधारित विक्टोरिया थियेटर, बम्बई में सन् १८१३ में सन् १८१३ में अभिनीत होने वाला विनायक प्रसाद तालिब का ‘करिश्मये कुदरत’ व आगा साहब का

१- जारजेस याजनि—‘द इण्डियन थियेटर’, प्रवर्ग ०१६३३, पृ० १५४

२- ‘किस्मत ने दी थीं जालें पर खुद न देता माला ।

छानत ही उस नफ़स पर जिसने कफ़स में ब ठाठा ।’

अंक ३, पृथं ३, पृ० १०६



'यहूदी का लड़का' (१९१३, इण्डियन शेक्सपियर थियेट्रिकल कम्पनी) एच०ए० जॉन्स ( H. A. Johns ) के 'सिल्वर किंग' पर संगठित हथ जे का 'सिल्वर किंग उर्फ जूँ वफा' जो स्वयं लेखक की राजा राघवेंद्र राव और तालुकदार हैदराबाद दक्कन के सहयोग से निर्मित 'ग्रेट ब्रिटेन थियेट्रिकल कम्पनी' में सन् १९११ से पूर्व अभिनीत हुआ, लार्ड लिटन के 'लेडी ऑफ लायन' पर सुशा मुराद अल्ला लखनवा का 'दि न्यू पारसो विक्टोरिया थियेट्रिकल कम्पनी' द्वारा १८९३ में अभिनीत 'धुपझाँह', लार्ड टेनिसन के किताब नाटक पर विक्टोरिया थियेटर, बम्बई द्वारा सन् १९०८ में अभिनीत मीर गुलाम अब्बास अल्ला का 'नैरो नाज' व 'जॉन ऑफ आर्च' और 'महान सलिजाबेथ' पर सन् १९०५ में अभिनीत 'तुरजहां उर्फ तुर बो नार', सन् १९०८ में विक्टोरिया कम्पनी द्वारा अभिनीत अब्बास अल्ला का 'जंगारे गोहर' न्यू पारसो थियेट्रिकल कम्पनी का 'दि टावर ऑफ नैसिल' ( The Tower of Nesle ) पर आधारित सुशा महेश्वर का 'सुने जियारे' (१९११), पारसो इम्पीरियल थियेट्रिकल कम्पनी का 'होर् आर्च' (१९१३) ओजेजा के प्रसिद्ध अनुवादित नाटक हैं। बागा साहब का 'जंगारे हिस्' और 'यहूदी का लड़का' अधिक लोकप्रिय हुए।

३२. 'यहूदी का लड़का' में हथ ने शेक्सपियर के मर्चेंट ऑफ वेनिस का प्रचलित किया है। यहूदियों को बुरा बताया, उनका उपहास करना, उस समय के ओजेजा थियेटर की मुख्य मनोवृत्ति थी। किन्तु बागा साहब ने जो जब तक शेक्सपियर के नाटकों का अनुसरण कर रहे थे जो नाटक में आकर उन्होंने उनको झोढ़ ही नहीं दिया, वरन् उसका विरोध भी किया। यहूदियों के दुःख सहन करने की क्षमता व संघर्षों से जुझने की उनका अनुपम शक्ति की नाटककार ने मुक्तकण्ठ से प्रशंसा की है। यहूदियों की यह 'स्फिरिट' ही अस्मिता के रूप में प्रस्तुत हुई।

३३. रोमन और यहूदियों के संघर्ष का सुन्दर अंक हमें उन कवीव की ओर ले जाता है। अत्याचार का पराकाष्ठा पर भी यहूदियों के आत्मविश्वास और दृढ़ता के चित्रण के साथ नाटककार ने अस्मिता के

द्वारा दोनों जातियों के मनमुटाव के अविक मनोवैज्ञानिक और तर्कसंगत कारण प्रस्तुत किए हैं। ब्रुस के प्रति उसका ये पंक्तियाँ यहूदी जाति की सामूहिक रीति विशेषताओं की प्रकाश में लाती हैं --

‘सर हरे तेरे अदावत से क्रम देता किये ।

तुमने का लासों जफारों और हम देता किये ।

बाज़ का हम पर मगर उल्टा अक्षर होता गया ।

छांटने से नख़्ते मज़हब बराबर होता गया ।’

३४. साज़र व हन्ता का प्रेम कथा द्वारा नाटककार ने त्रिरोप। कर्मी के संघर्ष के प्रस्तुतीकरण के द्वारा ख़ूब व हन्ता के अनुपम त्याग व यहूदियों में उदात्त मानवीय गुणों का विकास दिखाया है। हन्ता अपने जीवन की हिंसा मिटाने वाले ख़ूब और उसके प्रेम पर अपने को न्योछावर करना जानती है तो ख़ूब की मानवीय कर्तव्यों का अभिप्रेरण पर अपनी पासम बच्ची को मरने वाले निरंख्य शास्त्र ब्रुस की आग की लपटों में घिरी दो मास की बच्ची को अपने प्राण संकट में डालकर बचाता है। यहाँ नहीं हन्ता के रूप में उसका प्रेम पूर्वक पालन भी उसी के द्वारा होता है।

-----

२- ‘आर वाकई हम से हैं तो हमें सेा बेरहम बनाने वाले तुम और तुम्हारा क्रौम है । जब तुम हमारे मज़हब को ज़लील समझोगे, हमारे रस्मों रिवाज को तोहान ब्रूँगे, हमें कुत्ता समझकर ठोकरें मारोगे, तो यक़ीन हमारे दिल में भी हन्तकाम का सोता हुआ जज़्बा ख़ूब बेदार होगा । जब एक पालतू जानवर भी अपने सताने वाले पर लौटकर हमला करता है तो दिल और कलेजा रस्ते वाला आन कर्मी व बदला लेने के लिए तैयार होगा ।’ अंक३, दृश्य२, पृ० ५८

२- अंक३, दृश्य२, पृ० ५६

३- ‘बाब कब देना, वफ़ा की शर्त पूरी कर गई ।

तुम रही जीने की, मरने वाली तुम पर मर गई ।’

अंक३, दृश्य४, पृ० ८२

### विशेषतः

३५. पारसी गुजराती नाटकों का कृतिकार सब प्रकार के बन्धनों से रहित अपना स्वतन्त्र इच्छा का अधिपति था । किन्तु उर्दू नाटकों के साथ यह प्रथा न रही । यहाँ कम्पनी का निश्चित धैतनभोग जाना रखाया नाटककार होता था जिसे रचना के निर्माण के समय अपना स्वतन्त्र इच्छा के स्थान पर उन कम्पनी मालिकों के आदेशों और इच्छाओं पर चलना पड़ता था जिनका उद्देश्य साहित्य-जात का सेवा के स्थान पर मज़काली मंच सज्जा, अलौकिक दूर-वाक्य और चमत्कारिता के वैभव द्वारा दर्शकों को मात्र मुग्ध करके अधिकाधिक धनोपार्जन करना था । यही कारण है कि कृति में कृतिकार का आत्मा नहीं झलक पाई । साहित्यिक प्रतिभा से सम्पन्न साहित्यकार भी अपना प्रतिभा के स्वतन्त्र प्रयोग के स्थान पर रंगमंचीय नाटकों के एक निश्चित ढाँचे में अपना कला की ढालने के लिए बाध्य थे । रचनाओं का रूप निर्माण उनके लेखकों के जीवन-निर्वाह का एकमात्र साधन था ।

३६. मूलकथा से कला स्वतन्त्र प्रहसन, गीत-बोरे पद्य प्रयोग की प्रचुरता, ध्वन्यात्मकता और तुकबन्दी, पद्यात्मक संवाद, जाकीर्यकता और अलौकिकता का वाग्रह आदि विशेषताओं के साथ रंगमंचीय उर्दू नाटकों का एक निश्चित ढाँचा तैयार किया गया था, जिसमें नाटककार को अपना सब प्रकार का कथावस्तु की ढालना पड़ता था, भले ही वह कौनो नाटकों से अप्रसूत कथावस्तु हो, शाहनामा-जैस्ता से ली गई हो, समाज के विभिन्न पेश्वों से जिसका बयान हो अथवा कल्पना के कल पर आधारित हुई हो। समाज के संगठन में लगभग समान विशेषताओं से युक्त थीं ।

३७. कौनो नाटककारों के अनुवाद और उनकी रचनाओं के आधार पर अपने नाटकों का निर्माण उर्दू नाटककारों ने सर्वाधिक किया । तत्कालीन दर्शकों की रुचि के अनुसार शाह्य संघर्ष और घटना प्रधान नाटकों के निर्माण में उन्हें कौनो नाटकों के से अधिक सामग्री प्राप्त हुई । किन्तु अन्य संघर्ष के आधार पर उनके पात्रों के चरित्र विकास को न समझकर उन नाटककारों ने उनके संघर्ष और घटनाओं के घटाटोप को ही अपनाया । दर्शकों की रुचि के साथ मानवीय चरित्र के सुन्दर पहलुओं को अध्ययन से वंचित नाटककारों की

अपनी अमिताता में ल घटना प्रधान नाटकों के अधिक निर्माण के लिए उत्तरदायी हैं ।

३८. विदेशी कथावस्तु को व्यावसायिक नाटककारों ने अपने रंगमंचाय नाटकों के एक निश्चित ढाँचे में ढालने का वैष्टा का है जिससे कि ल अनुवादी में मूल रचना का सौन्दर्य खूबता रह गया । वस्तुतः ये विविध घटनाओं और पात्रों के भारतीय वातावरण के अनुकूल परिवर्तित रूपान्तर मात्र हैं । शेक्सपियर के कामे ल नाटकों में भी स्वतन्त्र प्रहसन का योजना की प्रवृत्ति का परिणाम है । जिससे न केवल नाटक का सामुहिक प्रभाव नष्ट हुआ है वरन् नाटक के मूल वास्तविक सौन्दर्य का भी हानि हुआ है ।

३९. कला की दृष्टि से नाटक कैंसे भी हों, किन्तु ल तथ्य के महत्व को अस्वीकार नहीं किया जा सकता कि रंगमंच के विकास के लिए उन्होंने विस्तृत प्रकाश की दिया, नाटकों के विकास के लिए एक नई मार्ग का निर्माण किया ।

परिशिष्ट--३

-०-

### मास्टर फिदाहूसैन और मुनताज़ बिष्ट

१. कर्न के एक सामान्य व्यापार के यहां जन्म लेने वाले इस महान अभिनेता का वास्तविक नाम फिदाहूसैन है। शाहजहां थियेट्रिकल कम्पनी के 'मकत नरसा मेहता' में 'नरसा' के लक्ष्मण सफल अभिनय से मुग्ध होकर गुरु श्री शंकराचार्य और पण्डित मदनमोहन मालवीय ने उन्हें 'प्रेमशंकर' और 'नरसी' की उपाधियों के विमोचन किया। तब से अपने वास्तविक नाम को अपेक्षा ये इसी नाम से प्रसिद्ध है। श्री 'प्रेमशंकर' जी का जन्म मुरादाबाद जिले में ११ जनवरी सन् १९०१ को एक कट्टर एवं संकीर्ण मनोवृत्ति वाले परिवार में हुआ था जैसा कि उन्होंने स्वयं अपनी आत्मकथा में स्वीकार किया है। अतः श्री दुर्गाकिशोर का यह मत कि इनका जन्म २२ मई सन् १९०१ को हुआ, तत्संगत नहीं है। संबन्धित धार्मिक मान्यताओं वाले इनके परिवार में संगीत और नृत्य कला का प्रवेश न था। अतः बाल्यावस्था से ही अपने चाचा लालू सिकन्दर के मित्र जिनार मुरादाबादी की गजलों से रू कला की ओर अपने बढ़ते फुकाव के कारण प्रेमशंकर जी को परिवार की काका अवहेलना, तिरस्कार एवं यहाँ-वहाँ पिटाई भी सहनी पड़ी। अन्ततः यह पीड़ा इतनी असह्य एवं बन्धकारक हो गई कि जनवरी सन् १९२१ को घर से भागकर 'न्यू वल्फ्रेड नाटक कम्पनी' में सम्मिलित हो गए जो कि

१- हस्तलिखित प्रसिद्धि लेख— 'फिदाहूसैन'

२- कर्मकांड, २७ अगस्त १९६७— भारतीय रंगमंच का अग्रतिम अभिनेता मकत प्रेमशंकर  
नरसी उर्फ फिदाहूसैन

३- रेडियो पर अपने वातावरण में एक प्रश्न के उत्तर में।

उस समय दिल्ली में अपने नाटक खेल रहा था । नाटक कम्पनी में प्रवेश करने से पूर्व ही आपने सुरादाबाद का नाटिका , स्वांग, और 'रॉयल ड्रामैटिक क्लब' के 'इन्दरसभा' और 'चन्द्रावली' आदि नाटकों में अभिनय करके रंगत स्व अभिनय के क्षेत्र में पर्याप्त लोकप्रियता प्राप्त कर ली थी ।

२. श्री राधेश्याम कथावाचक से गुरुभात्र से नाट्य-कला विषयक शिक्षा और प्रेमशंकर जी ने सन् १९३२ तक 'न्यू अल्फ्रेड' नाटक कम्पनी की सेवा की । इस नाटक कम्पनी में रहते हुए उनके जाने क्या क्या है किष्पा हुआ सरकार तुम्हारी आंखों में , 'निर्बल के प्राण पुकार रहे' , 'नाथ डूबते भारत को बचाने जाओ' जयवा उर्दू का 'आराम के थे क्या क्या साथी जब वक्त पड़ा तो कोई नहीं' आदि गीत काफी लोकप्रिय हुए । कम्पनी के बन्द होने के पश्चात् सन् १९३३ में कलकत्ता जाकर वहां के 'लडमी स्टूडियो' में पांच वर्ष तक रहे, तदुपरान्त सन् १९३८ में शाहजहां थियेट्रिक कम्पनी में चले गए जो कि करांचा में जाकर बन्द हो गई । इस कम्पनी में 'नरसी' के पार्ट में के कारण हा — उन्हें 'नरसी' का उपाधि मिला । सन् १९४१ में न कि १९४३ में जैसा कि झाल-किशोर जी का मत है प्रेमशंकर जी ने 'नरसी थियेटर्स' के नाम से अपना स्वतन्त्र कम्पनी स्थापित की । यह कम्पनी पण्डित मधुर जी को साफेदारी में निर्मित हुई थी जिसमें सर्वप्रथम उन्होंने का लिखा 'बहुत सोचे' नाटक अभिनीत हुआ । आठ महाने तक सफल नाट्य-प्रयोगों के पश्चात् सन् १९४२ के कांग्रेस आन्दोलन के कारण कम्पनी बन्द हो गई और मास्टर साहब को दिल्ली की 'वैराष्ट्री कम्पनी' के पूरे उत्तरदायित्व को संभालना पड़ा । सन् १९४५ में महाराजा इन्दुगढ़ के सहयोग से 'मोहन कम्पनी' स्थापित की किन्तु सैद्धान्तिक मतभेदों के कारण कम्पनी में वह अधिक समय तक नहीं रह सके तथा कलकत्ता जाकर ३० दिसम्बर १९४६ को 'हिन्दुस्तान थियेटर्स' का निर्माण किया जिसने १५ जनवरी १९४७ को सर्वप्रथम 'पक्त नरसी मेहता' नाटक का अभिनय किया । इस नाटक का प्रेमशंकर जी द्वारा गाया हुआ यह गीत काफी लोकप्रिय हुआ --

‘वा रे हूँ हूँ पत्र तु कहना यह सदेह ।

ठाव बनाना श्याम तुम, लो न मिल को ठेस ।’

१-बर्मूडा , २० अगस्त १९६७

२- , , ,



३. उसके अतिरिक्त पण्डित मधुर जी के 'हमें क्या चाहते' और 'भारत-मिलान' ये दो नाटक कम्पनी के स्टैज पर और खिले । कलकत्ते के साम्प्रदायिक झगड़ों के कारण और अधिक नाटक रंगमंच पर नहीं आ सके व कम्पनी बन्द हो गई । संकटकालीन परिस्थिति के निकल जाने व शान्ति स्थापन के पश्चात् 'मिनवां थियेटर' के नाम से पुनर्जांित होकर कम्पनी ने पण्डित मधुर जी के 'माराबाई', श्री मदन के 'रुक्मिणी हरण', 'सन्त तुलसीदास', 'अमर सिंह राठीर', श्री रणधार 'साहित्यालंकार' के 'सरदार भात सिंह' आदि विविध नाटकों का अभिनय किया । 'हिन्दुस्तानी थियेटर' टूटने के पश्चात् श्री प्रेमशंकर जी १९४६ में कलकत्ते के मुनलास्ट थियेटर में सम्मिलित हो गए व तब से आज तक यहां निर्देशक तथा अभिनेता के रूप में यहां कार्य कर रहे हैं ।

पाराशष्ट--४

-0-

मुनलाष्ट थियेटर

१. कलचित्रों के व्युत्पत्त्य के साथ ही पारसा रंगमंच सदा के लिए काल के जेबरे में जा क्षिप्त , किन्तु आज भी 'मुनलाष्ट थियेटर' इस नष्टप्राय परम्परा के ध्वंसावशेष को सुरक्षित रखे हुए हैं तथा पुनर्निर्माण का प्रस्ताव में अन्यकारपूर्ण मविष्य को धकी आंखों से निहार रहा है । कलकत्ता स्थित इस थियेटर की स्थापना सन् १९४० में श्री जाण्डी० मेहरौत्रा के संरक्षण - -- में हुई<sup>१</sup> जिन्होंने अकेले ही नौ वर्ष तक अपने अदम्य उत्साह और साहस के बल पर इसके अस्तित्व को सुरक्षित रखा । किन्तु सम्पन्न रंगमंच द्वारा हिन्दी नाट्य जात का सेवा के उद्देश्य से सन् १९४६ में 'न्यू बल्फेड नाटक कम्पनी' के स्थापितप्राप्त अभिनेता श्री प्रेमशंकर झा का सहयोग पाकर लाखों रुपये व्यय करके अपने जीर्ण-शीर्ण रंगमंच का उन्होंने पुनर्निर्माण किया जो आज भी उसी तरह वर्तमान है । वागाह्न, 'केताव' तथा 'कथावाचक' आदि पारसा रंगमंच के पुराने स्थापितप्राप्त नाटककारों का रचनाओं को अभिनीत करके इस थियेटर ने जहां प्राचीन परम्परा को सज्ज-संजीवन देने का प्रयास किया है, वहां अनेक नए नाटककारों का रचनाओं को अपने रंगमंच पर लाकर वर्तमान से भी जुड़ने का प्रयास किया है । इन रचनाकारों में मुख्य हैं-- पण्डित बी०सी० मधुर, श्री रणधीर साहित्यालंकार, श्री रामचन्द्र 'वांसु', पण्डित अम्बालाल, श्री कुमार, सलैमपुरी, पण्डित दलीली, श्री शिवदत्त मिश्र, श्री रामसिंह शर्मा, श्री विनोद, श्री कमल बनारसी, श्री श्यामसुन्दर श्री त्रिभुवन आदि सन् १९४६ से आज तक की १५-१६ वर्ष की अवधि में इस

१- 'सीता वनवास--' फिदाहुसैन -- जनानिका १९६४

२-

,,

,,

,,

थियेटर ने हिन्दी, उर्दू मारवाड़ी के लगभग ५०० नाटकों का अभिनय किया, जिनमें से कुछ इस प्रकार हैं ।

२. (अ) सामाजिक हिन्दी नाटक -- 'हिन्दू विधवा', 'सुधरा जमाना', 'परिवर्तन', 'कर्म बालक', 'आज का संसार', 'पहला प्यार', 'कोई बिल', 'सरहदा पहरदार', 'जब जमाना और है', 'समाज', 'नई दुल्हन', 'बेटा का प्यार', 'शरीफ खून समय की पुकार', 'नया समाज', 'दौलत का प्यास', 'घर की रोशनी', 'घुंघट वाला', 'फूल और कांटे' आदि ।

३. (आ) ऐतिहासिक नाटक -- 'महाराजा दुर्गावती', 'महाराजा प्रताप', 'वार दुर्गादास', 'सोमनाथ', 'क्षत्रपति शिवा जी', 'वार क्षत्राल', 'पृथ्वीराज चौहान', 'राजा भर्तृहरि', 'रानी सारन्धा', 'शहाद कुंवर सिंह', 'सरदार भगत सिंह', 'फांसा की रानी', 'जुनागढ़ का शेर', 'दिल्ली का शाहजादा', 'शिवा जी का न्याय', 'रानी मृणालवती', 'चौहान का जान', 'तैमूर' आदि ।

४. (इ) धार्मिक नाटक -- 'वार अभिमन्यु', 'भक्त प्रह्लाद', 'कृष्णलाला', 'रुक्मिणी मंगल', 'द्रौपदी स्वयम्बर', 'शिवरमाक्त', 'श्रवणकुमार', 'भगवद्गीता', 'गंगा', 'ऊषा अनिरुद्ध', 'भक्त नरसी मेहता', 'कृष्ण सुदामा', 'तुलसीदास', 'सुरदास', 'भोला भगत', 'भक्त ध्रुव', 'भक्त विदुर', 'जड़ मरत', 'नल दमयन्ती', 'सत्यवान सावित्री', 'मीरा बाई', 'सता चिन्ता', 'रानी सती', 'राजा हरिश्चन्द्र', 'शकुन्तला', 'सीता स्वयम्बर', 'भक्त पुराण', 'गणेश जन्म' आदि ।

५. (ई) उर्दू नाटक -- 'तुर्का हूर', 'चलता पुजा', 'फूल फूँया', 'मशरिका हूर', 'शरीफ बदमाश', 'बहुता दामन', 'सुकुसुत कला', 'गुराब की हँस', 'हीरा रांफा', 'दई ज़िगर' आदि ।

६. मारवाड़ी नाटक -- 'ढोला मरवण', 'रामु बनणा', 'चांद चकोरी', 'चन्द्रहास', 'जगद्देव कंकाल', 'नैणा शे चौटे', 'बेददी बालम', 'राजपुतारी वान', 'नई बीनवी', 'राणी दुर्गावती', 'जोधपुर की मोरची', 'हंसारी जोड़ी', 'चक्का बने', 'जुगां जुगां रो साथी', 'सुपे रो साथी' आदि ।  
१- अभिनय तिथियाँ उपलब्ध नहीं हो सकीं ।

७. समय की मांग के अनुसार आज मा। यह थियेटर पुराना परम्पराओं के साथ परिवर्तित नाट्य-पद्धतियों और रुढ़ियों को अपनाता हुआ जन मन का रंजन कर रहा है तथा इसके आशापूर्ण भावार्थ का और आज मा। अनेक उत्सुक दृष्टियां लगा हुआ है ।

### आधार ग्रन्थ-सूची

#### हिन्दी ग्रन्थ

|                      |                  |                                                                       |
|----------------------|------------------|-----------------------------------------------------------------------|
| मुंशी अब्बास अली     | ‘पंजाब मेल’      | उपन्यास बहार आफिस, काशी, द्वि० सं० १९३६ ।                             |
|                      | ‘शाही फकीर’      | जैन सुवारक प्रेस, वधां, प्र० सं०, प्र० का० १९२०                       |
| अमानत                | ‘इन्दरसमा’       | अम्बाप्रसाद, सुरादाबाद, २० का १८५३<br>व प्र० का० १८६८ ई० ।            |
| अम्बिकादत्त व्यास    | ‘गौसंकर’         | संज्ञाविलास प्रेस, बांकीपुर, प्र० १८८७                                |
| अम्बिकादत्त त्रिपाठी | ‘सीय स्वयम्बर’   | ग्रन्थ प्रकाशक समिति, बनारस, प्र० आवृत्ति<br>सन् १९१८ ।               |
| आगा ह॰ काश्मीरी      | ‘बांस का नशा’    | हस्तलिखित प्रति                                                       |
|                      | ‘बोरत का दिल’    | संपादक दुर्गाप्रसाद गुप्त, उपन्यास बहार<br>आफिस, काशी, प्रथम बार ।    |
|                      | ‘अकूता कन’       | संपादक, ‘कथावाचक’, रीवेरियाम पुस्तकालय<br>बरेली, द्वि० सं० सन् १९६३ । |
|                      | ‘यहूदी की लड़की’ | (संपादक) जेणसिह० कुम्हार द्वारा, प्र० सं०<br>सन् १९१९ ।               |
|                      | ‘पूछ छुछैया’     | (संपादक) शिवरामदास गुप्त, उपन्यास<br>बहार आफिस, काशी ।                |
|                      | ‘सुफिय कून’      | बैजनाथप्रसाद कुम्हार, राजा दरवाजा<br>बनारस सिटी, प्र० का०, १९३६ ।     |
|                      | ‘शहीदे नाज’      | उपन्यास बहार आफिस, काशी प्र० सं०                                      |

|                    |                               |                                                              |
|--------------------|-------------------------------|--------------------------------------------------------------|
| आगा हश् 'काश्मीरी' | 'असीरे हिर्स'                 | उपन्यास दर्पण, बनारस, वि० सं०, १६२४                          |
|                    | 'चण्डीदास'                    | (संपा०) शिवरामदास गुप्त, उपन्यास बहार आफिस, काशी, प्र० सं० । |
|                    | 'धर्मी बालक'                  | (हस्तलिखित प्रति)                                            |
|                    | 'स्वावे हस्ती'                | (संपादक) राधेश्याम 'कथावाचक', राधेश्याम पुस्तकालय, क बरौली । |
|                    | 'दिल की प्यास'                | (हस्तलिखित)                                                  |
|                    | 'सुखसुरत बला'                 | (संपादक) 'कथावाचक' राधेश्याम पुस्तकालय बरौली, प्र० सं०, १६३५ |
|                    | 'माष्म प्रतिज्ञा'             | (हस्तलिखित)                                                  |
|                    | 'सीता वनवास'                  | देहाती पुस्तक भण्डार, चावडी बाजार दिल्ली ।                   |
|                    | 'भारत रमणी वा कवि कन्या'      | (संपादक) शिवरामदास, उपन्यास बहाः आफिस काशी, वि० सं०          |
|                    | 'भक्त सुरदास उर्फ बिल्व-मंगल' | र० का० १६१५                                                  |
| आनन्दप्रसाद कपूर   | 'अत्याचार,'                   | उपन्यास बहार आफिस, काशी, प्र० सं० १६२६ ई० ।                  |
|                    | 'अज्ञातवास'                   | लहरी बुक डिपो, काशी, प्र० सं०, प्र० १६२३ ई० ।                |
|                    | 'पराक्षित'                    | उपन्यास बहार आफिस, काशी, प्रथमबार                            |
|                    | 'हुक्लीला'                    | ,, ,, ,, ,, १६२६                                             |
|                    | 'बिल्वमंगल नाटक'              | उपन्यास बहार आफिस, काशी, पांचवां संस्करण, प्र० का० १६२८ ई०   |
|                    | 'गीतम हृद'                    | उपन्यास बहार आफिस, काशी, प्र० सं०— प्रणति० २७ जून १६२२ ई० ।  |
|                    | 'सुनहला विष'                  | भारत जीवन प्रेस, काशी, प्र० सं०, प्र० का० करवरी १६१६ ई०      |



आनन्दप्रसाद कपूर 'कृष्णलाला'

उपन्यास बहार आफिस काशी, प्र० सं०  
प्र० का० १६२२ ई०

आनन्दप्रसाद श्रीवास्तव 'वक्रत'

स्म० स्म० लाल दारागंज, लाहाबाद,  
प्र० सं०, प्रका० संवत् १९८५

'आशिक' बी० ए० 'संसार चक्र'

उपन्यास बहार आफिस, काशी, प्रथम बार  
नागरी नाटक मण्डली, काशी

आनन्दप्रसाद खत्री 'संसार स्वप्न'

'आरजु' अब्दुल समी साहब 'आजादा या मौत'

उपन्यास बहार आफिस काशी, प्र० का०  
१६२३ ।

'कालिका की सती'

उपन्यास बहार आफिस काशी, प्र० सं०  
प्र० का०, १६२३ ई० ।

'आरजू' सैयद अनवर हुसैन 'अबामिल उद्धार'

उपन्यास बहार आफिस काशी, प्रथम बार  
उपन्यास बहार आफिस काशी, प्रथम बार

'खुने नाहक'

'दुनिया भारत'

,, ,, प्र० सं०, प्र० का० १६८२

'हिन्दू स्त्री'

,, ,, प्र० का० १६२४ ।

'मादिरा देवी'

,, ,, प्र० सं०, प्र० का० १६२५

'सती सारन्या व मातृभक्ति'

,, ,, प्रथम बार

'फांसी की रानी'

,, ,, प्र० सं०, प्र० का० १६२७

'ऊषा अनिरुद्ध'

,, ,, ,, ,, १६२५

'आरजू' कयायूनी 'हुब्बे बतन'

,, ,, प्रथम बार

ईश्वरीप्रसाद शर्मा 'एंग्ली दुनिया'

आर० स्म० वर्मन एण्ड को०, कलकत्ता

प्र० सं०, प्र० का० मार्गशां १ सं० १९८२ वि०

'रानी सुन्दरी'

आनन्दकुमार जे, बीर मन्दिर, बागरा  
प्रथमावृत्ति, प्र० का० १६८२

कन्हैयालाल तसव्वर 'सम्राट अशोक'

उपन्यास बहार आफिस काशी द्वि० सं०

'पौरस सिकन्दर'

,, ,, १६४८

'वीर ज्ञानसाल'

,, ,, दु० सं० -

'दश दशां वा प्रेम योगी'

,, ,,

विश्वनन्द 'कैला' 'कस्ती हिन्दू'

नैसर्गिक कृष्ण मण्डली, नई सड़क, पिल्ली  
प्र० सं०, प्र० का०, अक्टूबर १६२५ ।

किशनचन्द्र 'जेबा'

'गराब हिन्दुस्तान'

स्व० सन्तसिंह २७३ सं०, लाहौर, दि० सं०

प्र० का०, पौष, १९७६ वि०

'शहाद सन्यासी अर्थात् आर्यवर  
स्वामी श्रद्धानन्द जी'

लाजपतराय २७४ सं०, लाहौर, प्र० सं०

प्र० का०, १९२७ ई०

'भारत दर्पण या क्रौमा तलवार'

लाजपतराय साहनी, लाहौरा दरवाजा

लाहौर, प्र० सं०, प्र० का०, १९२२

'चिराग़े बतन अर्थात् देशदोपक'

लाजपतराय पृथ्वीराज साहनी, लाहौरा

दरवाजा, लाहौर, प्रथमबार, प्र० का० १९२२ ई०

'पद्मिनी'

ज्योतिप्रसाद गुप्त, नेशनल बुक डिपो,

नई सड़क देहली, प्र० सं०, प्र० का० १९२३ ई०

'धर्मोपमं छंद'

लाला लाजपतराय पृथ्वीराज साहनी

लाहौरा दरवाजा, लाहौर, प्र० का० १९२२

'भारत उद्धार'

किताब प्रिंटिंग वर्क्स दिल्ली, प्र० का०

१९२२ ।

बाबू कुंजीलाल जैन

'धर्मोपमं'

शिवरामदास गुप्त, उपन्यास बहार

वाफिस, काशी, प्र० सं०, प्र० का० १९२१

कृष्ण कलदेव वर्मा

'मर्तुहरि राज्य त्याग'

कृष्ण कुमार मुखोपाध्याय

'प्रह्लाद'

(श्री) कृष्ण 'हसरत'

'महात्मा कबीर'

'मक्त छंद'

'सावित्री सत्यवान'

केलवेडियर प्रेस, प्रयाग ।

उपन्यासबहार वाफिस, काशी, प्र० सं०

बेन्नायप्रसाद कुम्हार, प्र० का० १९६१ ई०

उपन्यास बहार वाफिस काशी, दि० सं०

प्र० का० जनवरी १९२२ ।

'श्री गंगावतरण'

उपन्यासबहार वाफिस काशी, प्र० सं०

प्र० का० १९२१

'रामायण'

उपन्यासबहार वाफिस काशी, प्रथमबार

|                         |                                                      |                                                                                                                                               |
|-------------------------|------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| संज्ञबहादुर मल्ल        | ‘कल्पवृक्षा’                                         | संज्ञविलास प्रेस, बांकीपुर, पटना, प्र०सं०<br>प्रका०ति०५ दिसम्बर १८८५ ई० ।                                                                     |
|                         | ‘हरितालिका’                                          | संज्ञविलास प्रेस, बांकीपुर, प्र०सं०, प्र०का०<br>१८८७ ई० ।                                                                                     |
| गंगाप्रसाद आरोड़ा       | ‘महारास नाटक’<br>‘सुनहरी संजर’<br>‘सावित्री सत्यवान’ | संज्ञा विलास प्रेस, बांकीपुर, प्र०का० १८८५<br>रत्नाकर पुस्तकालय, बनारस, दि०सं०<br>लक्ष्मी पुस्तकालय, बनारस, दि०सं०,<br>प्र०का० संवत् १९८५ वि० |
| गोपाल दामोदर तामस्कर    | ‘राजा दिलीप नाटक’                                    | धण्डिया प्रेस लिप्ययाग, प्र०सं०, प्र०का०<br>१९२७ ।                                                                                            |
| गोकुल प्रसाद            | ‘सत्य विजय’                                          | उपन्यासबहार आफिस, काशी, दि०सं०                                                                                                                |
| गोकुलदास वैश्य          | ‘भारत विजय जयान्त’<br>‘देशभक्त लाल सिंह’             | नैशनल बुक डिपो, नई सड़क, दिल्ली, प्र०का०<br>१९२२ ई० ।                                                                                         |
| घनश्यामदास              | ‘वृद्धावस्था विवाह’                                  | चिन्तामणि बुकसेलर, फर्रुखशाबाद<br>प्र०सं०का० १८८८ ई०                                                                                          |
| चन्द्रनारायण सबैना      | ‘कर्मवीर चण्ड’                                       | उपन्यास बहार आफिस, काशी, प्र०का०<br>१९२७ ई०                                                                                                   |
| चन्द्रमणि               | ‘कराल चक्र’                                          | बहरावा, रायबरेली, प्र०का०, १९९७ वि०                                                                                                           |
| (श्रीयुत) चन्द्र बरौलवा | ‘पत्नीव्रत वा ऋतु ध्वज<br>मदासासा’                   | उपन्यास बहार आफिस, काशी, प्रथमबार<br>प्र०का०, २१ नवम्बर १९२१                                                                                  |
| चतुर्भुज                | ‘मीरकासिम’                                           | उपन्यास बहार आफिस, काशी, प्रथमबार<br>प्र०का० २००८ संवत्                                                                                       |
| चन्द्रराज मण्डारी       | ‘विशारद’ ‘सम्राट अशोक’                               | गांधी हिन्दी मंदिर, अजमेर, प्र०सं०, प्रका०<br>का० जनवरी १९२१ ।                                                                                |
|                         | ‘सिदाय कृमार’                                        | गांधी हिन्दी मंदिर, अजमेर, प्र०सं०<br>प्र०का०, मार्च, १९७९ ।                                                                                  |
| लालाल कासली पाठा        | ‘सत्यमती’                                            | प्र०का०, १९८५ ई०                                                                                                                              |

(परिणत) जगतनारायण 'अकबर गौरदा'

गोसेजक प्रेस, बम्बई, प्र० सं०, प्र० का०  
१८६५ ई० ।

(मुंशी) जलाल अहमद शाह 'काली नागिन'  
'सून का सून'

उपन्यास बहार आफिस काशी, प्रथम बार  
,, ,, द्वि० सं०,  
प्र० का० १६२५ ई०

'सैदे हवस'  
'आतशा नाग'

,, ,, तृ० सं०  
(अनु) जयरामदास गुप्त, हितचिन्तक प्रेस  
काशी, प्र० काल, मई, १६१६ ।

'दुश्मने इमान'

(संपादक) जयरामदास गुप्त, आदर्श प्रेस  
सप्त सागर, काशी, द्वि० सं० ।

जमनाप्रसाद मेहरा

'विषवाश्रम'  
'जबानी की मूल'

नारायणदास सहजाल एण्ड सन्स, लाहौर  
हिन्दी पुस्तक स्टोर्स, कलकत्ता, प्र० सं०  
प्र० का० संवत् १६८६ वि० ।

'आदर्श बन्धु या पाप परिणाम'

रितिकदास बाहिरी एण्ड कम्पनी,  
चौर जान, कलकत्ता, तृ० सं०, प्र० का० १६२४  
निहालचन्द्र एण्ड कम्पनी कलकत्ता, तृ० सं०  
प्र० का० संवत् १६८८ ।

'मकत चन्द्रहास'

'पंजाब कैसरी'

नारायणदास सहजाल एण्ड सन्स, लाहौर  
गेट, लाहौर, प्र० सं०, प्र० का० १६८५

'भारत पुत्र अर्थात् मकत कीर'

कृपाल सिंह कलबीर सिंह आर्य प्रेस,  
अमृतसर, प्र० सं० प्र० का० संवत् १६८६ वि०  
नाबकायालय, लाहाबाद, द्वि० सं०,  
प्र० का० आस्त १६२६ ।

'कन्या विजय'

'हिन्द'

स्व० बर० बैदी एण्ड कम्पनी, कलकत्ता  
प्रथम बार, प्र० का० संवत् १६७८ वि०

'हिन्दू कन्या'

हिन्दी पुस्तक स्टोर्स, २०३ हरिसनरीड  
कलकत्ता, प्र० सं०, प्र० का० संवत् १६८६ वि०

'कर्म प्रमा र्क एक पैदा'

हिन्दी पुस्तक स्टोर्स, कलकत्ता, प्र० सं०  
प्र० का० वैशाख संवत् १६६१

जमना प्रसाद मेहरा

‘कृष्ण सुदामा, स्तिसकम्प

रिसबदास बाहिता, बङ्गाला रदाट  
कलकता, प्रथमबार, प्र०का० १६२१ ।

‘सती चिन्ता’

रिसबदास बाहिता, कनम कलकता, द्वि०सं०  
प्र०का० १६२३ ।

‘देवयानी’

रिसबदास बाहिता, दुर्गा प्रेस, कलकता  
प्र०सं०, प्र०का० १६२२ई०

‘विश्वामित्र’

रिसबदास बाहिता कलकता, प्र०सं०  
प्र०का० १६२१ ई०

‘विपद् कसौटी’

रिसबदास बाहिता एण्ड कंपनी, कलकता  
प्र०सं०, प्र०का० १६२३ ई० ।

‘मौरध्वज’

चांद कार्यालय, बलाहाबाद, द्वि०सं०  
प्र०का० सितम्बर १६२६ ई०

ज्वालाराम नागर

‘द्रौपदी स्वयम्बर’

उपन्यास बहार आफिस काशी, प्र०का०  
१६१८ ई० ।

(मुंशी) जायक साहब

‘धर्मयोगी’

उपन्यास बहार आफिस, काशी, प्रथमबार

‘सती जमुना या पत्नी-  
प्रताप ।’

,, ,, ,, द्वि०सं०

जिन्नेश्वरप्रसाद मायल

‘लौ स्तिम’

(सं०) राधेश्याम ‘कथावाचक’, राधेश्याम  
पुस्तकालय, बरेली, प्र०सं० प्र०का० १६२५ई०‘भारत गौरव कथांश्च सम्राट्  
चन्द्रगुप्त ।’भारतीय पुस्तकालय स्पेन्सी, कलकता,  
प्र०सं०, प्र०का० १६२२ई०

तुलसीदास शैवा स्नेही

‘मातृभक्ति’

मैहबबन्द, लफ्फणदास, दिल्ली

‘लज्जा नाटक’

चांद, वर्ष ५, खण्ड १, अप्रैल १६२०

‘नारी ह्वय’

श्री व्यास साहित्य मंदिर, कलकता,  
प्र०सं०, प्र०का० संवत् १६८४

‘हरिष्ठी’

बापे ग्रन्थावलि, मोहनलाल रोड,

ठाहरी, प्र०सं०, प्र०का०, संवत् १६४५क्रि

‘मनसु सुखास कथांश्च  
विश्व नाथ’बार० ल० वर्मन एण्ड कंपनी, कलकता,  
द्वि०सं०, प्र०का० मार्गशीर्ष १६८०वि०

|                           |                                                                |
|---------------------------|----------------------------------------------------------------|
| तुलसीदास 'रेखा' 'स्नेही'  | 'सत्यवती या मीठा जहर' बैजनाथ प्रसाद बुक्सेलर, बनारस, डि० सं०   |
|                           | 'जनकनन्दिनी' श्री व्यास साहित्य मंदिर, कलकत्ता, प्र० सं०       |
|                           | प्र० का० संवत् १९८२ ।                                          |
| दिल साहब                  | 'लैला मंजून' शंकरदास सांवल दास बड़ा बरीबा, देहली               |
| दुर्गाप्रसाद गुप्त        | 'दो धारी तलवार' रत्नाकर पुस्तकालय, बनारस, प्रथम बार            |
|                           | 'भारत रमणी' निहालचन्द एण्ड कम्पनी, कलकत्ता, डि० सं०            |
|                           | प्र० का० संवत् १९८३ वि०                                        |
|                           | 'आंस का नशा' रत्नाकर पुस्तकालय, बनारस, प्र० सं०, संवत्         |
|                           | १९८४ वि० ।                                                     |
|                           | 'नल दमयन्ती' उपन्यास बहार आफिस, काशी, तुल० सं०                 |
|                           | 'दासी कणै' " " "                                               |
|                           | 'श्री गांधी दर्शन' मैनेजर भार्गव पुस्तकालय, बनारस, डि० सं०     |
|                           | प्र० का० १९२२ ई०                                               |
|                           | 'भक्त प्रह्लाद' शिवरामदास गुप्त, उपन्यास बहार आफिस             |
|                           | काशी                                                           |
|                           | 'कीराबाई' उपन्यास बहार आफिस काशी, डि० सं०, प्र० का०            |
|                           | १९२३ ई०                                                        |
|                           | 'भक्त तुलसीदास' जान्नाथ बुक डिपो, राजघाट, काशी, प्र० सं०       |
|                           | प्र० का० १९२२ ई० ।                                             |
|                           | 'मीरजा नाटक' महेश पुस्तक कार्यालय, कलकत्ता, प्र० सं०, प्र० का० |
|                           | जुलाई १९२६                                                     |
|                           | 'गरीब किसान' उपन्यास बहार आफिस, काशी, प्र० सं०                 |
| 'देशोद्धार व राणा प्रताप' | " " डि० सं०                                                    |
| 'हम्मीर छठ'               | " " प्र० का० १९३१ ई०                                           |
| 'सती सुलोचना'             | " " प्र० सं० प्र० का० १९२५ ई०                                  |
| 'भारतवर्ष'                | " " "                                                          |
| 'भीमती मंजरी'             | उपन्यास कर्ण बनारस, तुल० सं०, प्र० का० १९२६ ई०                 |
| 'विस्वाभित्र'             | उपन्यास बहार आफिस काशी, प्र० सं०, प्र० का०                     |
|                           | १९२६ ई०                                                        |
| 'महामाया'                 | बार० नार० वैदी, कलकत्ता, प्र० का० सन् १९२४                     |



|                     |                                          |                                                                          |
|---------------------|------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|
| देवदत्त शर्मा       | बाल्य विवाह नाटक                         | चिन्तामणि यन्त्रालय, फाँद बाबाद, चतुर्थ संस्करण, प्र० काल १८९९ ई०        |
| नारिकाप्रसाद भरतिया | 'श्री रामलीला रामायण'                    | बम्बई मूषण यन्त्रालय, गधुरा                                              |
| नन्दकिशोर लाल       | 'महात्मा विदुर'                          | जौकार पुस्तकालय, लहेरियासराय, दरमंगा प्र० सं०, प्र० का० संवत् १९८० ।     |
| नारायण प्रसाद बैताब | 'महामारत'                                | उपन्यास बहार <sup>आफिस</sup> कम्पलिस, काशी, छठां सं०                     |
|                     | 'गौरखधंधा'                               | बैताब प्रिंटिंग वर्क्स, देहली                                            |
|                     | 'जहरी साँप'                              | विश्वेश्वर प्रेस, काशी, प्र० का०, १९२६                                   |
|                     | 'पत्नी प्रताप अथात् सती कनूया'           | बैताब पुस्तकालय, देहली                                                   |
|                     | 'रामायण'                                 |                                                                          |
|                     | 'कृष्ण सुदामा'                           |                                                                          |
|                     | 'रत्न की शरारत'                          | (सर्काकी प्रहसन) बैताब प्रिंटिंग वर्क्स, --- चाल रहत, दिल्ली ।           |
|                     | 'मीठा जहर'                               | (हस्तलिखित)                                                              |
|                     | 'कल्ले नजीर'                             | (हस्तलिखित) प्र० का० १८०५ ई०                                             |
|                     | 'गणेश जन्म'                              | (हस्तलिखित)                                                              |
|                     | 'समाज नाटक'                              | (हस्तलिखित)                                                              |
|                     | 'सीता बन्वास'                            | (हस्तलिखित)                                                              |
|                     | 'कौटी उर्फ चोरंगी दुनिया'                | प्रका० महादेव रामचन्द्र जागुष्टी, सीन बाबाबा, जलमबाबाद, प्र० का० १९२४ ई० |
|                     | 'कमुत'                                   | (हस्तलिखित)                                                              |
|                     | 'बहम का पुतला'                           | (नाटक की संगीत पुस्तिका ही उपलब्ध हुई)                                   |
|                     |                                          | इमशेर प्रिंटिंग वर्क्स, बम्बई, प्रका० १९१० ई०                            |
| प्रमुखाठ राय        | 'प्रोपदी बस्त्र हरण अथात् पांडव कनकमाला' | बैकट्टे सर प्रेस, बम्बई, प्र० का० १८९९ ई०                                |
| (मुंही) 'काद'       | 'एक प्याठा'                              | उपन्यास बहार आफिस, काशी, प्र० का० १९२० ई०                                |

|                       |                                                     |                                                                         |
|-----------------------|-----------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|
| बलदेव प्रसाद खरे      | ‘सम्राट परीक्षा’                                    | निहालचन्द एण्ड कम्पनी, कलकत्ता, प्र० सं०, प्र० का०<br>संवत् १९९६        |
|                       | ‘सत्यनारायण’                                        | “ ”                                                                     |
|                       | ‘सत्याग्रही प्रह्लाद’                               | “ ” १९८५                                                                |
|                       | ‘परायणकार’                                          | विश्वम्भरनाथ सन्ना, सन्ना एण्ड कम्पनी<br>कलकत्ता, प्र० सं० संवत् १९९६   |
|                       | ‘राजा शिव’                                          | रिसबदास बाहिनी एण्ड कम्पनी, कलकत्ता<br>प्र० सं०, प्र० का० १९२३ ई०       |
| बलदेव प्रसाद मिश्र    | ‘मीराबाई’                                           | श्री वेंकटेश्वर स्टीम प्रेस, बम्बई, प्र० का०<br>१ दिसम्बर १८९९ ई०       |
|                       | ‘समाज सेवक’                                         | साहित्य समिति, रायगढ़, प्रथमवार<br>प्र० का० १९३३ ई० ।                   |
|                       | ‘शंकराचार्य विम्विज्य’                              | साहित्य समिति, रायगढ़, प्र० का० २५<br>नवम्बर १९२३ ई० ।                  |
|                       | ‘प्रभास मिलन’                                       | श्री वेंकटेश्वर स्टीम प्रेस, बम्बई, प्र० का०<br>१९०३ ई० ।               |
|                       | ‘नन्द विद्या’                                       | एण्डिया लिटरेचर सोसायटी, मुरादाबाद<br>प्र० का०, १९०० ई०                 |
| बदरीनाथ मट्ट बी० ए०   | ‘गौस्वामी तुलसीदास’                                 | रामभूषण पुस्तकालय, गोकुलपुर, ,<br>जागरा, प्र० सं०, प्र० का० १९२२ ई०     |
| (जीकुत) बी० डी० गुप्त | ‘तेने सितम’ वा<br>‘नर पिशाच’                        | उपन्यास बहार आफिस, काशी, प्रथमवार<br>प्र० का० १९२३ ई०                   |
| बम्बई दीपाव           | ‘बम्बई दीपाव<br>सीता स्वयम्बर<br>या धनुष यज्ञ नाटक’ | श्री वेंकटेश्वर प्रेस, बम्बई, प्र० का० १८९९ ई०                          |
| मन्मथलाल सौजविवा      | ‘रणबांकुरा चौहान’                                   | एम० एम० सौजविवा एण्ड कम्पनी, इंदौर,<br>प्रथम बार, प्र० का० दिसम्बर १९३५ |

|                                           |                         |                                                                                       |
|-------------------------------------------|-------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| माधव शुक्ल                                | ' महाभारत नाटक '        | (पूर्वादि) , प्रथम बार , प्र०का० संवत् १८७३                                           |
| मैलाराम जी मिश्रा                         | ' भगवान शंकराचार्य '    | उपन्यास बहार आफिस, काशी , प्रथमबार                                                    |
| (मुंशी) मंजूर अहमद साहब                   | ' बबला की बाह बा नज़र ' | ,, ,, प्र०सं०                                                                         |
| (मुंशी) मुराद                             | ' देहाती महिला '        | प्र०का० १८३० ई० ।                                                                     |
|                                           | ' धूपकाह '              | (संपादन)जी०बी० अरोड़ा, रत्नाकर पुस्त-<br>कालय, बनारस, दि०सं०, प्र०का० सं० १८८०        |
| (मुंशी) मुहम्मद इशहाक साहब ।              | ' भक्त सूरदास '         | (संपा) शिवरामदास गुप्त, नेशनल प्रेस, बनारस,<br>छठां संस्करण, प्र०का० १८२८ ई० ।        |
| (मुंशी) मेहदी हसन 'अहसन' शरीफ बदमाश लखनवी |                         | (संपा) राधेश्याम कथावाचक, राधेश्याम<br>पुस्तकालय, बरौली, दि०सं०, प्र०का०सन्<br>१८६२ । |
|                                           | ' दिल फारोश '           | राधेश्याम पुस्तकालय, बरौली, प्र०सं०, प्र०का०<br>१८३६ ई०                               |
|                                           | ' चलता पुर्ण '          | ,, ,, मार्च १८३५                                                                      |
|                                           | ' मूठ मुलैया '          | ,, ,, प्र०का० १८३५                                                                    |
| रघुनन्दनप्रसाद शुक्ल                      | ' सती अनुसूया '         | बैजनाथप्रसाद बुक्सैठर, बनारस                                                          |
| रामस्वस्व जी लम्बुबेदी                    | ' पुराण भक्त '          | उपन्यास बहार आफिस , काशी , प्रथमबार                                                   |
|                                           | ' देवी देवयानी '        | ,, ,, प्र०का० १८३३ ई०                                                                 |
| रामसिंह वर्मा                             | ' रैक्ष्मी सुमाल '      | एस०आर० वैदी एण्ड कम्पनी , कलकत्ता,<br>प्र०का० संवत् १८८० ।                            |
|                                           | ' स्वामिभक्ति '         | एस०आर० वैदी एण्ड कम्पनी , ,,<br>दि०सं०, प्र०का० संवत् १८८२ ।                          |
| रामेश्वरी प्रसाद राम                      | ' प्रेम योनिनी '        | वादर्श प्रेस, सप्त धानर, काशी, प्रथम बार<br>प्र०का० संवत् १८७६ ।                      |

|                              |                          |                                                                               |
|------------------------------|--------------------------|-------------------------------------------------------------------------------|
| राजेश्वरनाथ 'जैना'           | 'वीर बाला'               | उपन्यास बहार आफिस , काशी, प्रथमबार                                            |
| राजबहादुर 'शर'               | 'देशभक्त'                | बैताब प्रिंटिंग वर्क , चाररहट, वैहली,<br>प्रथम बार ।                          |
| रामशरण आत्मानन्द<br>'अमरौही' | 'कवि विधापति'            | उपन्यास बहार आफिस, काशी, प्रथम बार                                            |
|                              | 'लैला मंजूर'             | " " "                                                                         |
|                              | 'सन्त तुलसीदास'          | " " "                                                                         |
|                              | 'हिन्दू की गाय'          | " " "                                                                         |
|                              | 'मयानक भूत'              | " " "                                                                         |
|                              | 'बालरत्न भोज'            | " " " प्र० सं०<br>प्र० का० १९२७ ई०                                            |
|                              | 'न्याय नाटक'             | " " "                                                                         |
|                              | 'सुलताना डाकू'           | " " "                                                                         |
|                              | 'गणेश जन्म'              | " " " १९३० ई०                                                                 |
|                              | 'सती लीला वा स्नि पावती' | " " " १९२५ ई०                                                                 |
| राधेश्याम 'कथावाक्'          | 'सती पावती'              | राधेश्याम पुस्तकालय, बरेली, द्वि० सं०<br>प्र० का० १९५२ ई०                     |
|                              | 'वीर अभिमन्यु'           | राधेश्याम कथम्कथम्क पुस्तकालय, बरेली,<br>तेरहवां संस्करण , प्र० का० १९६२ ई० । |
|                              | 'परम भक्त प्रह्लाद'      | राधेश्याम पुस्तकालय, बरेली, चतुर्थ सं०<br>प्र० का० १९५० ई०                    |
|                              | 'महारिकी दूर'            | प्रकाशक माणिक शाह कौलामाई बलसारा<br>चतुर्थ संस्करण, प्र० का० १९५५ ई०          |
|                              | 'महर्षि वाल्मीकि'        | राधेश्याम पुस्तकालय, बरेली, द्वि० सं०, प्र० का०<br>१९५१ ई० ।                  |
|                              | 'सुविमर्षी मंगल'         | राधेश्याम पुस्तकालय, बरेली, तृतीय सं०<br>प्र० का० १९५७ ई० ।                   |
|                              | 'श्रीपदी स्वयम्भर'       | राधेश्याम पुस्तकालय, बरेली, तृतीय सं०<br>प्र० का० १९५० ई०                     |

|                     |                                       |                                                                  |
|---------------------|---------------------------------------|------------------------------------------------------------------|
| राधेश्याम कथावाचक   | ‘श्रीकृष्णावतार’                      | राधेश्याम पुस्तकालय, बरौली, पु०का०,<br>१९२६ ई०                   |
|                     | ‘परिवर्तन’                            | राधेश्याम पुस्तकालय, बरौली, पु०का० १९१८                          |
|                     | ‘ऊषा बनिरुद्ध’                        | ,, ,, चतुर्थ सं०, पु०का०<br>१९५८ई०                               |
|                     | ‘ईश्वर भक्ति’                         | ,, ,, सातवां सं०, पु०का०<br>१९६४ ।                               |
|                     | ‘श्रवण कुमार’                         | पु०का० १९३२                                                      |
|                     | ‘भारतमाता’                            | राधेश्याम पुस्तकालय, बरौली, छठां सं०<br>पु०का०, १९५३ ।           |
|                     | ‘शान्ति के दूत भगवान्<br>श्रीकृष्ण ।’ | राधेश्याम पुस्तकालय, बरौली, द्वि०सं०,<br>पु०का० सन् १९४६ ई० .    |
|                     | ‘देवर्षि नारद’                        | राधेश्याम पुस्तकालय, बरौली                                       |
| राधेश्याम कथावाचक   | ‘घंटा पथ’                             | ,, ,, चतुर्थ सं०<br>पु०का० १९६३ई०                                |
| रैवतीनन्दन मुखण     | ‘कर्मवीर नाटक’                        | श्री व्यास साहित्य मंदिर, कलकत्ता, पु०सं०<br>पु०का० संवत् १९८२ । |
| लक्ष्मीनारायण पाठक  | ‘शाही फरमान’                          | उपन्यास बहार बाकिस, काशी प्रथम बार<br>पु०का० १९२७ ई०             |
| लक्ष्म बरौली        | ‘सन्तान विक्रम नाटक’                  | ,, ,, ,,                                                         |
| वशिष्ठ              | ‘अत्याचार का अन्त’                    | विश्व साहित्य मण्डार, मेरठ, प्रथमावृत्ति<br>पु०का० १९७६          |
| (पं०)बाबूकेय पाण्डे | ‘श्री काशी विश्वनाथ’                  | उपन्यास बहार बाकिस, काशी, प्रथमबार                               |
| विश्व               | ‘मीमांसा प्रतिज्ञा’                   | ,, ,, १९२३ई०                                                     |
| विनायकप्रसाद तालिब  | ‘सत्य हरिश्चन्द्र’                    | ,, ,, १९२३ई०                                                     |
| ‘बनारसी’            |                                       |                                                                  |

विश्वम्भरनाथ स्मार्ति कोशिके हिन्दू विधवा उर्फ सुधरा जमाना'

‘ अत्याचार का परिणाम ’

‘ पीठ्य ’

विश्वस्मरसहायक 'व्याकुल' 'बुद्धदेव जयन्ता मूर्तिमान त्याग'

विश्वम्भर सहाय 'प्रेमी' 'राजकुमार मोज'

बेबीराम त्रिपाठी 'श्रीमाली' वीर अभिमन्यु'

‘श्रीमती मंजरी’

शुभनन्दनसहाय

‘वज्रपाणिनी’

सुबर्ण सिंह वर्मा 'जानन्द' हस्तपति शिवाजी'

**‘वीर बन्दा बेरानी’**

‘वीर दुर्गादास’

सत्यप्रसाद 'विन्दु'

‘ममंकर मल’

## सराय

‘शीरीं करुहाय’

## व्याख्यान चौहरी

‘सखी सुकन्या’

संपा० राधेश्याम 'कथावाचक,'

राधेश्याम पुस्तकालय, बरेली ,

दि०सं०, पु०का० १६५३ ई०।

मीर्य एण्ड ब्रदर्स, कानपुर .

प्र०सं०, प्र०का०, संवत् १८७८।

प्रताप कार्यालय, कानपुर ,

पु०सं०, पु०का० १६१८ ई०

भारती मण्डार, लॉडर प्रेस

इलाहाबाद, पु०का० १६३५ ई०

भारत प्रिंटिंग वर्क्स, दिल्ली

पुंका० २६३३ ई० ।

ठाकुरप्रसाद गुप्त बुक्सeller ,

कच्चीड़ी गली, बनारस, पृ० ३५९-

२२३६ १० ।

ठाकुरप्रसाद मुखर्जी, बनारस

संगविहास प्रेस, बांकीपुर, प्र० का०

१६२५४०

उपन्यास बहार जाफिस, काशी

पु०सं०, पु०का० १६२६ ई० ।

उपन्यास विहार आशिस, काशी

प्रथम बार ।

उपन्यास महार जाकिर, काशी

प्रि०सं०, प्र०का० १२४६ ए० ।

एच० आर० वैदी एण्ड कम्पनी

कठपत्ता, दि० सं०, प्र० का० १३२४६०

रत्नाकराचार्य मुकुन्दर, काशी:

पु.कां. २२३० वि. १

उपन्यास बहार बाफिस, काशी  
पुष्पबहार, प्र० का० १ मिति म्बर १६२३।





शिवरामदास गुप्त

‘पशुबलि’

उपन्यास बहार, आफिस, काशी  
प्र०का०, ४ दिसम्बर १९४७ ।‘देश का दुर्दिन अर्थात् मैाड़’  
पतन ।’उपन्यास बहार आफिस, काशी,  
दि०सं०, १९५० ई०

‘ज्वानी की मूल’

उपन्यास बहार आफिस, काशी  
प्र०का० जनवरी १९३३ ।

‘दुज का चांद’

उपन्यास बहार आफिस, काशी  
प्र०सं०, प्र०का०, १९३० ई०

‘कैदी की कराह’

उपन्यास बहार आफिस, काशी  
प्र०सं०, प्र०का०, १९५० ई०

‘दिल की प्यास’

उपन्यास बहार आफिस काशी  
प्र०का० १९३६ ई० ।

‘शिरागै बीन उर्फ क्लादीनि’

(सं०) शिवरामदास गुप्त,  
विश्वेश्वर प्रेस, बनारस,

प्रथम बार, प्र०का० जून, १९२० ई०

‘परिवर्तन’

उपन्यास बहार आफिस, काशी  
प्र०का० १९२९ ई०

शिवरामदास गुप्त और श्रीम ‘प्रेम की प्यास’

उपन्यास बहार आफिस, काशी  
प्र०का० १९३८ ई० ।

दास और ‘बारू’

‘बाजकल’

उपन्यास बहार आफिस, काशी

‘हिन्दू ललना’

,, ,, ,,

प्र०का० १९२६ ई०

दास और गुप्त

‘दुरंगी दुनिया’

उपन्यास बहार आफिस, काशी  
प्र०सं० प्र०का० १९३९ ई०

शिवरामदास और

‘नागपुत्र शाहिवाहन’

उपन्यास बहार आफिस, काशी  
प्र०सं० ।

|                                 |                                                                                |                                                                                                                                                               |
|---------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| हरिकृष्ण 'जोहर'                 | 'दुःखी भारत'                                                                   | उपन्यास बहार आफिस, काशी<br>द्वि० सं० ।                                                                                                                        |
| हरिश्चंकर प्रसाद उपाध्याय       | 'श्रवणकुमार'                                                                   | बैजनाथ प्रसाद बुक्सैलर, बनारस<br>वि० सं०, प्र०का० १६२८ ई०                                                                                                     |
| (पं०) हरिश्चंकर प्रसाद उपाध्याय | 'श्रवणकुमार'                                                                   | बैजनाथ प्रसाद बुक्सैलर, राजा<br>दरबाजा, बनारस, तृ० सं०<br>प्र०का० १६३१ ई० ।                                                                                   |
| हरिनाथ व्यास                    | 'श्रीकृष्ण सुदामा'                                                             | बैजनाथ प्रसाद बुक्सैलर, बनारस<br>प्र०का० संवत् १९८६                                                                                                           |
| हरिदास माणिक                    | 'पाण्डव प्रताप बन्ना)<br>सम्राट युधिष्ठिर ।'<br>'संयोगिता हरण'<br>'श्रवणकुमार' | माणिक कार्यालय, काशी,<br>प्र० सं०, प्र०का०, १६२७ ई०<br>हरिदास माणिक कार्यालय,<br>बनारस, प्र०का० १६१५ ई०<br>हरिदास माणिक कार्यालय,<br>बनारस, प्र०का० १६२० ई० । |
| हिन्दी के दो प्रसिद्ध नाटककार   | 'भारत रमणी'                                                                    | उपन्यास बहार आफिस काशी<br>प्र० सं०, प्र०का०, १६२६ ई० ।                                                                                                        |
| एक नाटक ऐसी                     | 'दानी कर्मी'                                                                   | जगन्नाथ प्रिंटिंग वर्क, राजघाट<br>मुख्य कार ।                                                                                                                 |
| श्री ठाठ उपाध्याय               | 'दित्त मंगल अर्थात् भक्तसूरदास'                                                | बैजनाथ प्रसाद बुक्सैलर, बनारस                                                                                                                                 |
| श्री ठाठी                       | 'नौबीचन्द,' कन्हैयाठाठ, जेन, प्रोपेराइटर जेनरल,<br>प्र०का० १ जुलाई १८९६ ई०     |                                                                                                                                                               |

गुजराती ग्रन्थ

‘भाराम,’ नशरवानजी खान साहब ‘बैहराम को शीरीन’

(चार कंक्री ना०)

र०का० १८८३ई०, पु०का०

१ सितम्बर १८८६, इण्डियन

प्रेस, बम्बई ।

(४ कंक्री ना०)

प्रकाश- बैहराम जी फरदूनजी  
कम्पनी, पुका० ६ नवम्बर १८७९  
ई०।

एदलजी जमशेद जी खोरी ‘हजम बाद को ठगनाज’

केशरू नवरोजी काबराजी ‘जमशेद’

(३कंक्री नाटक) बैहराम जी  
फरदून जी कम्पनी, बम्बई,  
पु०का० ६ नवम्बर १८७०ई०

११

‘मोली जान जम्मा  
वाननु वान’

जहाँगीर<sup>जी</sup> नशरवान जी पटेल ‘सुखी जमास’

(३कंक्री, पारसी संसारी नाटक)

जी साहित्य प्रेस, बम्बई,

पु०का० ८ सितम्बर १८८६ई०

(३कंक्री, नाटक पारसी संसारी)<sup>नाटक</sup>

माणिक प्रिंटिंग प्रेस, बम्बई,

पु०का० २१ मार्च, १८८६ई०

(३कंक्री नाटक), पु०का०, सन्

१८७५ ई० ।

जहाँगीर जी पैस्तमजी संभावा ‘बुदीन कण्डो’

देवीदास कुणामाहईकोर ‘कणामंती’

(३कंक्री नाटक) जामे कर्मल

स्टेशन प्रेस, बम्बई, पु०का०

१८८६ ई० ।

फरीदौजशाह जहांगीर मर्कबान 'हैन्डसम ब्लैकगार्ड'

(३३३की० पारसी हिन्दू महाभेदन  
संसारि नाटक) की शायक  
प्रिंटिंग प्रेस, गीरगाँव बम्बई,  
प्र० का० १६२७ ।

बहमनजी नवरौजी काबराजी 'बापना थाप'

(३३३की ना०) प्रकाशक-पारसी  
अप्रेस नाटक मण्डली के मालिक  
श्री मन्वेरशाह आपन्दीयारजी  
पोहो बसान वाला

११

'कागज'

(३३३की ना०), प्र० का० १ सितंबर  
१६५० ।

मैहरबानजी मनवेर जी बनाजी 'अपंग अदीबा'

(३३३की - पारसी संसारि  
सांचो बितार आपनारी' नाटक)

'सनीवर'

(३३३की ना०) - नाटक कर्तृ  
पारसी संसारि, सांच बर्तमान  
प्रेस, मीन्ट रोड, फौट, बम्बई  
प्र० का० जून १६२६० ।

नसरबानजी मेरवान जी  
तानसाहब

'गुलबासनौर केवई'

(४३३की ना०)

रतनजी कराम जी सेठ

'सुपापर सवर'

'बनाने उर्दू व हरके गुबराबी'  
(३३३की ना०) की न्यू वर्ट  
प्रिंटिंग प्रेस, बम्बई, प्र० का०  
१६१५

'जल्लु फार'

प्र० का० अगस्त १६३०

'पाकजाव परिन'

(३३३की ना०)

रस० रस० पी०  
(शाहनामा का लेखक)

'शुक्र हीरीन उर्फ गुलबस्ते हीरान' प्रकाशक-कै० रस० मादन रण्ड

कम्पनी, कलकत्ता ।

'यफ-दे-कई खैरीयार उर्फ  
यावे वदन'

प्र० - कै० रस० मादन रण्ड  
कम्पनी, कलकत्ता ।

शिवशंकर गोविन्दराम

‘हसनबानू और शायर जंग’

(४३३ की ना०) प्र०फौट प्रिंटिंग

प्रेस, बम्बई, प्र०का० १८८९

‘जबाने हिन्दी व हरके गुजराती’



सहायक ग्रन्थ-सूची

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय

(हिन्दी-संस्कृत-ग्रन्थ)

|                          |                                                    |                                                                              |
|--------------------------|----------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|
| कमलिनी मेहता             | नाटक के तत्त्व-मनोवैज्ञानिक अध्ययन                 | नागरी प्रचारिणी सभा<br>बनारस, प्र०सं०, प्र० ति०<br>संवत् २००० ।              |
| कृष्णाचार्य              | हिन्दी नाट्य साहित्य-ग्रन्थमुटी<br>(१८६३-१९६५)     | प्र०-अनामिका, १२६<br>चित्तरंजन खेन्सु, कलकत्ता<br>प्र०सं०                    |
| डा० गणेशधर गौड़          | आधुनिक हिन्दी नाटकों का मनो-<br>वैज्ञानिक अध्ययन । | सरस्वती पुस्तक सदन,<br>मौली कटरा, आगरा,<br>प्र०सं०, प्र० ति० जनवरी<br>१९६५ । |
| गुलाबराय                 | काव्य के रूप                                       | आत्माराम एण्ड संघ,<br>दिल्ली, प्र०सं० ।                                      |
| गोविन्द त्रिगुणायत(अनु०) | हिन्दी दशरूपक                                      | साहित्य भिक्कन, कानपुर<br>प्र०सं०                                            |
| सेठ गोविन्ददास           | नाट्य कला यीमांसा                                  | महाकौशल साहित्य मंदिर,<br>कलकत्ता, प्र० ति० १९२२ई०                           |
| डा० गोपीनाथ तिवारी       | भारतीयकाठीन नाटक साहित्य...                        | हिन्दी भवन, उठावांवाह<br>प्र०सं०, प्र० ति० १९५४ई०                            |

|                           |                                                                                                  |                                                                                                                                 |
|---------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| कुंवर चन्द्रप्रकाश सिंह   | मध्यकालीन हिन्दी नाट्य-<br>परम्परा और भारतेन्दु<br>हिन्दी नाटक साहित्य और<br>रंगमंच की मीमांसा । | ग्रन्थ कुटीर, पी० रौह, कानपुर<br>प्र० सं०, प्र० ति० १५ अस्त, १९४८<br>भारती ग्रन्थ भण्डार, दिल्ली<br>प्र० सं०, प्र० ति०, १९६४ ई० |
| चम्पूराज भण्डारी विशारद   | नाट्यकला दर्शन                                                                                   | हिन्दी साहित्य प्रचारक<br>कार्यालय, नरसिंहपुर, प्र० सं०<br>प्र० ति०, १९२५ ई० ।                                                  |
| जयशंकरप्रसाद              | काव्य कला तथा अन्य निबंध                                                                         | लीडर प्रेस, प्रयाग, चतुर्थ संस्करण                                                                                              |
| जयनाथ नलिन                | हिन्दी नाटककार                                                                                   |                                                                                                                                 |
| पण्डित जगहराल नेहरू       | हिन्दुस्तान की समस्याएं                                                                          | सस्ता साहित्य मण्डल, नई<br>दिल्ली, प्र० सं०, प्र० का० नवम्बर<br>१९३९ ई०                                                         |
| डा० वल्लभ जोषा            | हिन्दी नाटक उद्भव और<br>विकास ।<br>नाट्य समीक्षा                                                 | राज्यपाल एण्ड संस, दिल्ली,<br>दि० सं०, प्र० का० १९५४ ई०<br>नेशनल पब्लिक हाउस, दिल्ली<br>प्र० सं०                                |
| देवदत्त शास्त्री (संपादक) | पृथ्वीराज कपूर अभिनन्दनग्रन्थ                                                                    | चौतम्बा बिबा भवन, बारा-                                                                                                         |
| डा० केवर्षि सनाट्य        | हिन्दी के पौराणिक नाटक                                                                           | णसी, प्र० सं० प्र० का० संवत्<br>२०१७ ।                                                                                          |
| दिनेश्वरारायण उपाध्याय    | हमारी नाट्य परम्परा                                                                              | रामनारायणलाल, इलाहाबाद<br>प्र० सं०, प्र० का० १९४० ई०                                                                            |
| डा० गोन्द                 | बाबुनिक हिन्दी नाटक                                                                              | साहित्य रत्न भण्डार, बामरा<br>प्र० का० सं० १९५२                                                                                 |
| ,, (संपादक)               | सेठ गोविन्ददास अभिनन्दन<br>ग्रन्थ । .                                                            | सेठ गोविन्ददास हीरक जंजीरी<br>संभारौह समिति, नई दिल्ली                                                                          |

|                                            |                                                       |                                                                                                 |
|--------------------------------------------|-------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|
| नन्दिकेश्वर                                | अभिनय दर्पण                                           | (व्याख्याकार-देवदत्त शास्त्री)<br>किताब महल, इलाहाबाद<br>प्र०सं०, प्र०का० सन् १९५६ ।            |
| नारायण प्रसाद बैताब<br>परिपूर्णानन्द वर्मा | बैताब चरित्र<br>बाजिवल्ली शाह और कथ<br>राज्य का पतन । | मारवाड़ी प्रिंटिंग प्रेस, बम्बई<br>सूचना विभाग, उत्तरप्रदेश,<br>लखनऊ, जनवरी १९५६ ई० ।           |
| डा० बरसाने लाल चतुर्वेदी                   | हिन्दी साहित्य में हास्यरस                            | हिन्दी साहित्य संसार, दिल्ली<br>प्र०सं०, प्र०का० सन् १९५७ ई० ।                                  |
| डा० बच्चन सिंह                             | हिन्दी नाटक                                           | साहित्य फवन लिमिटेड,<br>इलाहाबाद, प्र०का० १९५८ ई०                                               |
| गुजरत्नदास                                 | हिन्दी नाट्य साहित्य                                  | हिन्दी साहित्य कुटीर, काशी<br>प्र०का० संवत् २००४ ।                                              |
|                                            | भारतेन्दु ग्रन्थावली                                  | नागरी प्रचारिणी सभा, काशी<br>प्र०का० संवत् २००७                                                 |
| डा० बैनीप्रसाद                             | हिन्दु मुस्लिम समस्या                                 | साहित्य फवन, लि०, प्रयाग<br>प्र०का० १९४३ ई०                                                     |
| महावीर प्रसाद द्विवेदी<br>महात्मा गांधी    | नाट्यशास्त्र,<br>हिन्दुस्तान की समस्याएं              | देश सेवक प्रेस, नानपुर, प्र०सं०<br>काशी पुस्तक मण्डार, चौक<br>बनारस, प्र०सं०, प्र०का०<br>१९५७ । |
| राधाकृष्णन                                 | बर्ष और समाज                                          | राज्यपाल कण्ठ संस, दिल्ली ६,<br>प्र०सं०, प्र०का० जुलाई १९६०                                     |
| रावैस्वाम क्वावाक                          | मेरा नाटकाल                                           | रावैस्वाम पुस्तकालय, बरेली<br>प्र०सं० प्र०का० सन् १९५७                                          |
| रज्जुस                                     | नाट्यकला                                              | देशक मजिस्ट्रिय हाउस,<br>दिल्ली, प्र०सं० प्र०का० मई १९६२                                        |

- डा० रणधीर उपाध्याय हिन्दी और गुजराती नाट्य  
साहित्य का तुलनात्मक अध्ययन  
प्रो० रामवरण महेन्द्र हिन्दी नाटक के सिद्धान्त और  
नाटककार ।  
राजकुमार नाटक और रंगमंच
- रामगोपाल सिंह चौहान हिन्दी नाटक सिद्धान्त और  
समीक्षा ।  
रामचन्द्र टण्डन (अनु०) हिन्दुस्तान की कहानियाँ  
मूल लेखक-जवाहरलाल  
नेहरू ।  
रामचन्द्र शुक्ल हिन्दी साहित्य का इतिहास
- राजेंद्र सिंह गौण हमारी नाट्य साधना
- रामशंकर शुक्ल 'रसाल' नाट्य निर्णय  
प्रो० रामेश्वरनाथ भार्गव हिन्दी गान्ध्या में नाटक की  
उत्पत्ति और विकास (लेख)  
हिन्दी गद्य साहित्य का  
उद्भव और विकास ।  
लक्ष्मीनारायणलाल रंगमंच और नाटक की भूमिका
- डा० लक्ष्मीसागर वर्मा आधुनिक हिन्दी साहित्य
- डा० वैदपाल सन्ना हिन्दी नाटक साहित्य का  
आलोचनात्मक अध्ययन ।  
वीरेन्द्र कुमार शुक्ल भारतेंदु का नाट्य साहित्य
- नैशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली  
प्र० सं०, प्र० का० १९६६ ई०  
सरस्वती पुस्तक सदन, मोती कटरा  
आगरा । प्र० सं०, प्र० का० १९५५ ई०  
हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय, बनारस  
प्र० सं०, प्र० का० दिसम्बर १९६१  
प्रभात प्रकाशन, दिल्ली, प्र० सं०, १९५६ ई०  
सस्ता साहित्य मण्डल, दिल्ली १९४७
- नागरी प्रचारिणी सभा, बनारस,  
तेरहवां संस्करण, प्र० का० संवत् २०१७  
श्री राम मेहरा एण्ड कम्पनी, आगरा  
प्र० सं०, प्र० का० संवत् २०१० ।  
अग्रवाल प्रेस, प्रयाग, प्र० सं० १९३०  
(संपा०) शम्भुनाथ पाण्डेय, सरस्वती  
पुस्तक सदन, आगरा, प्र० सं० संवत्  
२०१५ ।  
नरस नैशनल पब्लिकशिंग हाउस, दिल्ली  
प्र० सं०, प्र० का० दिसम्बर १९६५  
हिन्दी परिषद्, इलाहाबाद, प्र० का०  
१९४८  
प्र० का० १९५६ ई०  
रामनारायणलाल, इलाहाबाद  
प्र० सं०, प्र० का० १९५५

|                                    |                                                                                               |                                                                                                                                           |
|------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ।दमित्र उपाध्याय' प्रता'           | रूपक विकास                                                                                    | साहित्य रत्न कार्यालय, बनारस<br>प्र०सं०, प्र०का० सं० २००५                                                                                 |
| प्रो० वैदव्यास                     | हिन्दी नाट्य कला                                                                              | हिन्दी भवन ,लाहौर ,तृ०सं०, जून<br>१९३६ ।                                                                                                  |
| स्वामी सत्यमक्त<br>स्स०पी० तन्त्री | हिन्दू मुस्लिम मेल ,दि०सं०<br>साहित्य परिचय                                                   | सत्येश्वर प्रिंटिंग प्रेस, वधा<br>हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय, वाराणसी<br>प्र०सं०, प्र०का० फरवरी १९६३                                        |
| पण्डित सीताराम चतुर्वेदी           | भारतीय तथा पाश्चात्य रंगमंच<br>विभिन्न नाट्य शास्त्र                                          | हिन्दी समिति , सुचना विभाग,<br>उत्तरप्रदेश, लखनऊ , प्र०सं०, प्र० का०<br>१९६४ ।<br>किताब महल, प्रा०लि०, प्रयाग, दि०<br>सं०, प्र०का० १९६४ । |
| डा० सोमनाथ गुप्त                   | हिन्दी नाटक साहित्य का<br>इतिहास ।                                                            | हिन्दी भवन आहाबाद, तृ०सं०,<br>प्र०का० १९५१ ई०                                                                                             |
| डा० श्यामसुरारी जैवाल              | जी०पी०श्रीवास्तव की कृतियों<br>में हास्य विनोद ।                                              | लखनऊ विश्वविद्यालय, १९६३ई०                                                                                                                |
| शालग्राम श्रीवास्तव<br>(अनुवादक)   | उर्दू साहित्य का इतिहास<br>खण्ड २                                                             | हिन्दुस्तानी स्कैडमी, आहाबाद<br>प्र०सं०, प्र०का० १९५१ई०                                                                                   |
| श्यामसुन्दरदास                     | साहित्यालोचन<br>हिन्दी कौविद रत्नमाला<br>दूसरा भाग, प्रथम<br>रूपक रहस्य<br>भारतेन्दु नाटकावली | नागरी प्रचारिणी सभा, काशी<br>अण्डियन प्रेस, प्रयाग, १९१४<br>,, ,, व०सं०                                                                   |
| डा० शान्तिश्रीपाल पुरोहित          | हिन्दी नाटकों का विकास-<br>रूपक अध्ययन                                                        | साहित्य सदन, देहरादून, प्र०सं०,<br>प्र०का० १९६४ ।                                                                                         |
| शिवरामन्द केन                      | हिन्दी नाट्य चिन्तन                                                                           | साहित्य रत्न कार्यालय, बनारस<br>१९४१ ।                                                                                                    |
| शैलदास वैदी                        | रंगमंच                                                                                        | हिन्दी समिति सुचना विभाग,<br>लखनऊ, प्र०सं०, प्र०का० १९६५                                                                                  |

|                   |                                    |                                                            |
|-------------------|------------------------------------|------------------------------------------------------------|
| डा० श्रीकृष्णलाल  | आधुनिक हिन्दी साहित्य का विकास।    | हिन्दी परिषद, विश्वविद्यालय, प्रयाग, तृप्स०, प्र०का० १६५२। |
| डा० श्रीकृष्णदास  | हमारी नाट्य परम्परा                | साहित्यकार संसद, प्रयाग, तृप्स० प्र०का० १६५५-६०            |
| डा० श्रीमति शर्मा | हिन्दी नाटकों पर पाश्चात्य प्रभाव। | विनोद पुस्तक मंदिर, जगगा, तृप्स०, प्र०का० १६६१             |
| हरिदत्त वैदालंकार | हिन्दू परिवार मीमांसा              | बंगाल हिन्दी मण्डल, रॉयल एक्सचेंज प्लेस, कलकत्ता।          |

## (गुजराती)

|                       |                             |                                                              |
|-----------------------|-----------------------------|--------------------------------------------------------------|
| जहांगीर जी पैस्तन जी  | 'मारी नाटकायौ अनुभव संभाता। | धो पारसी लि०प्रेस, बम्बई, १६४४                               |
| डा० वनजीमाई नशरवानजी  | पारसी नाटक तस्तानी तबारीस।  | कैसरीहिन्द प्रिंटिंग प्रेस, बम्बई १६३१                       |
| शियाबदा बाराशाह       | पारसी नाटक तस्तो शरौफ।      | क ,, ,, ,, १६५०                                              |
| प्रो० चन्द्रवदन मेहता | बांध गढरिया मागर            | गाण्डीस साहित्य मंदिर, हवाडियो चकली सुरत, पुनर्मुद्रण, १६५६। |

गुजराती नाट्य शताब्दी महोत्सव स्मारक ग्रन्थ

## (मराठी)

|                     |                        |                                                |
|---------------------|------------------------|------------------------------------------------|
| श्री निवास नारायण   | मराठी रंगप्रीति इतिहास | सुष्ठु पहला, तृप्स० १६५७, वहीनस प्रकाशन, पुणे। |
| श्री अप्पाजी विष्णु | 'मराठी रंगप्रीति'      | वहीनस बुक स्टाल, पुणे, द्वितीयावृत्ति १६६१।    |



(उर्दू)

|                                                                            |                                                                 |
|----------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| डा० अब्दुल अलीम'नामी' उर्दू थियेटर, भाग १                                  | अब्दुल तरकी उर्दू पाकिस्तान,<br>उर्दू रोड, कराँचा, प्र० ०१६६२ । |
| डा० अब्दुल अलीम'नामी' ,, भाग २                                             | ,, ,, ,,                                                        |
| ,, ,, ,, भाग ३                                                             | ,, ,, ,,                                                        |
| डा० ,, ,, अब्दुल गफिया ऑफ उर्दू ड्रामा औरियण्टल कॉलेज बुक डिप्टी,<br>भाग १ | मिण्टी बाजार, बम्बई ३, प्र० ०१६६६ ।                             |
| ,, ,, ,, भाग २                                                             | ,, ,, १६६७                                                      |

(अप्रकाशित शोधप्रबन्ध)

|                                                                                                                             |  |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| डा० रामकिशोरी श्रीवास्तव हिन्दी में ऐतिहासिक नाटकों-लखनऊ विश्वविद्यालय, जनवरी<br>का आलोचनात्मक अध्ययन १६६१<br>(१६३७ तक) ।   |  |
| डा० बासुदेव नन्दनप्रसाद भारतेंदु झा का नाट्य साहित्य-शोधप्रबन्ध, पटना विश्वविद्यालय,<br>और रंगमंच । १६५६ ।                  |  |
| श्रीमती विद्यावती लक्ष्मण-<br>राजोन्मत्त । हिन्दी रंगमंच और नारायण- शोधप्रबन्ध, पुना विश्वविद्यालय<br>प्रसाद 'केताब' । १६६७ |  |
| डा० रविशंकर कृष्णाल हिन्दी नाटकों में चरित्र प्रकार- शोधप्रबन्ध, प्रयाग विश्वविद्यालय,<br>वर्गीकरण और विकास । १६६४ ।        |  |

पत्र-पत्रिकाएं

|                           |                                                             |                                               |
|---------------------------|-------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------|
| श्री अब्दुलक़दूस नैरंग    | ‘स्वर्गीय आगा हश्र काश्मीरी’                                | आज, अगस्त १९६४                                |
| पाण्डेय बेचन शर्मा ‘उग’   | ‘रंगमंच -- पारसी अल्फ्रेड थियॉदोर कंफर्मे के तान सैल’       | ,, २१ अगस्त १९२४                              |
| श्री उमाचरण पाण्डेय       | ‘स्वर्गीय हरिकृष्ण जोहर’                                    | ,, साहित्य विशेषांक, १७ जनवरी १९६० ।          |
| त्रिपठी ।                 |                                                             |                                               |
| ताण्डव नृत्य              | ‘चन्द्रगुप्त और वीर भारत’                                   | आज, ३ अक्टूबर १९२४ ।                          |
| लक्ष्मीनारायण ‘सरोज’      | ‘जोहर का वीर भारत’                                          | ,, २३ ,, १९२४ ।                               |
| कृष्णाचार्य               | ‘आफताब मुहब्बत से मोक्ष के फितामह तक मोहम्मदशाह काश्मीरी’ । | वर्मियुग, २७ नवम्बर १९६६                      |
| रामराज सिंह               | ‘आंस का नशा’                                                | भारत जीवन, २३ मार्च, १९५५                     |
| श्री उमाचरण पाण्डे        | ‘स्वर्गीय हरिकृष्ण जोहर’                                    | वैकटेश्वर समाचार, चैत्र सुदी १२               |
| ‘त्रिपठी’                 |                                                             | संवत् २००१ ।                                  |
| लक्ष्मीनारायण ‘सरोज’      | ‘कर्ममय जीवन’ भाग २                                         | वैकटेश्वर समाचार, चैत्र सुदी १०, संवत् २००२ । |
| ,,                        | ,, भाग ३                                                    | ,, ,, चैत्र सुदी २००२ ।                       |
| देवी नारायण ‘कोहिल’       | ‘पतिभक्ति’                                                  | लीडर, जून, १९, १९२६                           |
| सुलसीदत ‘शैवा’            | ‘हिन्दी रंगमंच’                                             | विशाल भारत, वर्ष १, खण्ड २, संवत् १९८५ ।      |
| प्रेमचन्द                 | ‘हिन्दी रंगमंच’                                             | माहुरी, वर्ष ८, संख्या ६                      |
| ललित कुमार सिंह ‘नटवर’    | ,, और अभिनय कला’                                            | ,, ,, खण्ड २, १९३०                            |
| देवेन्द्रनाथ शुक्ल        | ‘आधुनिक हिन्दी रंगमंच’                                      | ,, ,, ११ ,, १९३३                              |
| कृष्णप्रसाद सिन्हा        | ‘हिन्दी नाटक साहित्य का विकास’ ।                            | ,, ,, २५ ,, १९४७                              |
| फिदा हसन                  | ‘सीता बनवासे’                                               | अभिनय, १९६४                                   |
| श्री कल्याणलाल सुलतानियाँ | ‘क्या कहें हम ही क्यों ?’                                   | श्री नाट्यम, वर्ष ५, अंक ५, १९६६              |

|                                              |                                                                                           |                                            |
|----------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|
| जगलकिशोर                                     | 'भारतीय रंगमंच का अग्रतिम नेता धर्मशुभा, २७ अगस्त, १९६७<br>'मक्त प्रेमशंकर उर्फ फिदाहसीन' |                                            |
| जलसीदत्त 'शैदा' 'रुनैहा'<br>कुंवर जी अग्रवाल | 'लज्जा नाटक', चांद, वर्ष ५, खण्ड १, अप्रैल १९२७<br>'परिवर्तन की परिश्रुति'                | नटरंग, वर्ष २ अंक ५ जनवरी-<br>मार्च १९६६ । |
| अतुल लाहिड़ी                                 | 'मंच सज्जा की भूमिका'                                                                     | नटरंग, वर्ष १, भाग २, अप्रैल-जून<br>१९६५ । |
| इब्राहिम अल्फाजी                             | 'रंगमंच के लिए दृश्यांकन'                                                                 | नटरंग, वर्ष १, भाग २, अप्रैल-जून<br>१९६५ । |
| हबीब तनवीर                                   | 'दृश्यांकन की समस्या'                                                                     | नटरंग, वर्ष १, भाग २, १९६५                 |
| नैमिचन्द्र जैन                               | 'हिन्दी रंगमंच परम्परा और<br>प्रयोग'।                                                     | नटरंग, वर्ष २, अंक ५ जनवरी १९६६            |
| राधेश्याम कथावाचक                            | 'श्री राधेश्याम नाटकावली'                                                                 | त्यागभूमि, वर्ष २, अंश ४, पृ० ४५७          |
| ,,                                           | 'हिन्दी रंगमंच,'                                                                          | साहित्य संदेश, भाग २७, अंक १-२             |
| देवेन्द्र नाथ शुक्ल                          | 'आधुनिक नाटक'                                                                             | नागरी प्रचारिणी पत्रिका, खण्ड १०<br>१९३० । |

English Books

- |                                    |                                                            |                                                                                  |
|------------------------------------|------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|
| Dr. A. S. Altekar                  | - The position of women<br>in Hindu Civilization.          | Culture Publication<br>House, Benares Hindu<br>University.<br>1st edition, 1938. |
| A. K. Boyd                         | - Technique of play<br>production.                         | George G. Harran & Co.<br>Ltd. London. 1947.                                     |
| Bierman, Hart,<br>Johnson.         | - The Dramatic Experience                                  | - Prentice Hall,<br>INC 1952.                                                    |
| Dr. C. S. Gupta                    | - Indian Theater,                                          | Motilal Benarsidas<br>Benaras. 1st edition.                                      |
| Prof. C. C. Mehta<br>(Compiled by) | - Bibliography of Stageable -<br>Plays In Indian Languages | - Bhartiya Natya Sangh<br>New Delhi. 1963.                                       |
| Dorothy Birch                      | - Training for the stage                                   | - Sir Isaac Pitman and<br>Sons Ltd. London<br>1952.                              |
| Donabhai Framji<br>Karaka          | - History of the<br>Parsis. Vol. 1st.                      | Mae Millan & Co.<br>London . 1884.                                               |
|                                    | - History of the<br>Parsis. Vol. 2nd.                      | Mae Millan & Co.<br>London . 1884.                                               |
| D. R. Manikand                     | Ancient Indian<br>Theater.                                 | Charotar Prakashan<br>A.P. 1950.                                                 |

|                                             |                         |                                                              |
|---------------------------------------------|-------------------------|--------------------------------------------------------------|
| E.P. Horwitz                                | The Indian Theater      | Blackie and Son Limited<br>50 Old Baily, London 1912         |
| Fubion Bowers -                             | Theater in the East.    | Thomas Nelson and Sons Ltd<br>First Ed. 1956                 |
| H.M. Das Gupta -                            | Indian Stage Vol. 1st.  | 124/513 Russa Road,<br>Kalighat, Calcutta, 1944.             |
|                                             | Indian Stage Vol. 2nd   | 124/513 Russa Road,<br>Kalighat, Calcutta. 1944              |
|                                             | Indian stage, Vol. 3rd  | 124/513 Russa Road,<br>Kalighat, Calcutta. 1944              |
|                                             | Indian Stage, Vol. 4th. | 124/513 Russa Road,<br>Kalighat, Calcutta. 1944              |
| Herschel L.<br>Bricker<br>(Edited by)       | Our Theater Now.        | Samuel French, New York<br>First Ed. 1936                    |
| J. W. Marriot                               | The Theater.            | George G. Harrop & Comp.<br>Ltd. 1946.                       |
| Prof. Jai Byal                              | Prithvi Theater.        | Prithvi Theater Publica-<br>tion, Bombay.<br>First Ed. 1950. |
| Louis Brinardt -<br>&<br>S. R. Mc. Candless | Our Theater today.      |                                                              |